مقاييس فصاحة اللفظ ومعايير بلاغة المعنى
في التراث النقدي والبلاغي
دراسة فنية تحليلية

أ. ميلود مصطفى عاشور

obeikandl.com

الطبعة الأولى
الكتاب : مقاييس فصاحة اللفظ ومعايير بلاغة المعنى
المؤلف : أ. ميلود مصطفى عاشور
تصنيف الكتاب : دراسة
تصميم وإخراج : محمد جمال
المقاس ١٤ × ٢٠
رقم الإيداع : ٢٩٥٧ / ٢٠١٥
الترقيم الدولي : 978 - 977 - 776 - 182 - 6

دار يسطرون

يسطرون
للطباعة والنشر والتوزيع

طباعة وتوزيع الكتب فى جميع أنحاء العالم
المكتبة والمطبعة : ٣ ش صفوت -محطة المطبعة
شارع الملك فيصل - الجيزة
جمهورية مصر العربية
٠١١٥٧٧٦٠٠٥٢ ـ ٠١٢٢٩٣٠٠٠٢٩
مدير الإنتاج : أحمد عبد الحليم
المدير العام : أحمد فؤاد الهادى
رئيس مجلس الإدارة : عماد سالم
بريد إليكترونى : yastoron@gmail.com
موقعنا على الفيس بوك : مؤسسة يسطرون لطباعة وتوزيع الكتب
جميع الحقوق محفوظة للمؤلف

obeikandl.com

مقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين محمد بن عبد الله الصادق الأمين، وعلى آله وصحبه، ومن تبعه بإحسان إلى يوم الدين.

أما بعد

فعندما خالط العرب الفصحاء غيرهم من الأمم الأعجمية، وذلك بعد انتشار الإسلام في تلك الأمم، أخذت بعض الأذواق تنحرف شيئاً فشيئاً عن السليقة العربية الفصيحة، والقريحة الصافية الصحيحة، وشاع اللحن، وبدت قباحة التقعير، وشناعة التعقيد؛ إذ بدخول أهل هذه الأمم في الإسلام تأثر العرب بثقافاتهم؛ فظهرت في المجتمع العربي ثقافاتٌ مختلفةٌ، وتياراتٌ فكريةٌ متعدّدةٌ، تفاوتت آثارها بين السلب والإيجاب.

هنالك استوجب الأمر وقفةً جادةً للتصدي لهذه التيارات الجارفة، فكان من أبرز المهام التي كانت منوطة بالغيّرة على الدين الحنيف واللغة الفصيحة: الدفاع عن لغة القرآن الكريم، وحفظ الألسن من الالتواء، وصونها من أن يغلب عليها الملحون العامي، أو أن يندسّ بين مفردات اللغة الفصيحة الهجين السوقي؛ فسعى إلى تحقيق هذه الغاية النبيلة علماء المسلمين كلٌّ حسب علمه، وتبعاً للمجال الذي برع فيه، فاتَّجه علماء اللغة إلى تحقيقها، ببيان صيغ مفرداتها، ووجوه استعمالاتها، في حين تصدى علماء البلاغة والنقد، وأهل العلم بالفصاحة والبيان، للأذواق المختلة، والألسن الملتوية، فبيّنوا الأسباب المخلّة بفصاحة اللفظ، ووضعوا مقاييس الكلام البليغ، وأشادوا بحسن البيان، وبالوقوف عند الحاجة دون التطويل والهذر، كما بيّنوا للناشئة، براعة أساليب العرب البلغاء، وأصحاب السليقة الفصحاء، واعتبروا أن الإلمام بعلوم البلاغة شرطٌ مهمٌّ؛ لفهم الكتاب العزيز، والوقوف على جهة إعجازه.

وعندما احتدم الجدل ودارت النقاشات حول حقيقية الإعجاز القرآني، وفهم المقاصد الشرعية من النص الشرعي، كان المدخل لفهم الإعجاز القرآني، وفهم مقاصد التشريع، ينطلق من فهم العلاقة بين اللفظ والمعنى، فعُني بالنظر في هذه العلاقة علماء الأصول، والمفسرون، وعلماء المنطق، والفرَق الإسلامية المعنية بتأويل النصوص، فكانوا من أوائل من أثار هذه القضية، واشتغل بها، وكان البحث على أيديهم موجهاً -في المقام الأول- إلى استكناه العلامات الدالة واستكشاف مدلولاتها، فكان للآراء التي طرحها هؤلاء العلماء، دورٌ كبيرٌ في إثراء الدرس البلاغي؛ إذ حظي بنصيبٍ وافرٍ من الدراسة والبحث والتمحيص؛ ولذلك تأثر علماء البلاغة والنقد بأساليب الباحثين في إعجاز القرآن تأثراً كبيراً؛ لاسيما أن المحور الذي ينطلق منه أولئك وهؤلاء هو اللغة الفصيحة، وأساليبها الصحيحة.

وامتد الجدل حول علاقة اللفظ بمعناه إلى الحقل النقدي، فأضحى الوقوف على طبيعة العلاقة بين اللفظ والمعنى في النص الأدبي هو المدخل إلى فهم النص الأدبي فهماً صحيحاً، وتحسّس جمالياته التعبيرية، وكشف أسرار قوّته، ومعرفة أسباب ضعفه، واستشعار مظاهر تأثيره في نفوس متلقيه، من خلال معرفة مدى مراعاة مُنشئه لما يقتضيه حال هؤلاء المتلقين، وكان من نتائج ذلك ظهور طائفةٍ من النقاد اختصوا بالأدب ودراسته، وعمِلوا على بيان خصائصه، فوضعوا الأسس التي تقوم عليها بلاغته، وحددوا المقاييس التي يتم على ضوئها نقده. ومن هنا تبادرت لذهني فكرة دراسة هذا الموضوع، تحت عنوان: مقاييس فصاحة اللفظ ومعايير بلاغة المعنى في التراث النقدي والبلاغي دراسة فنية تحليلية

و تناولته بدِراسةِ آراء البلاغيين والنقاد حول طرفي هذه الثنائية وتحليلِها، ورَمَيت من خلاله إلى تحصيل صورةٍ شاملةٍ لطرفي الثنائية كما حددها علماء البلاغة والنقد، وكشف طبيعة العلاقة القائمة بينهما؛ فكانت دراسةٌ تحليليةٌ فنيةٌ، تنطلق من تحديد مفاهيم كل طرفٍ منهما عند هؤلاء الطائفة من العلماء، ثم

رصد المقاييس البلاغية والنقدية التي وضعوها لطرفي هذه الثنائية؛ باعتبارها مقاييسَ فنيةً، ومعاييرَ جماليةً، تحدّد نعوت الجودة والحسن في كل طرفٍ منهما، ومن ثم تخلص الدراسة إلى تحديد طبيعة العلاقة القائمة بين هذين الطرفين.

هذا وقد شملت الدراسة تراث كل من: عمرو بن بحر الجاحظ (ت ٢٥٥هـ)، وعبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري (ت ٢٧٦ هـ)، ومحمد بن أحمد بن طباطبا (ت ٣٢٢هـ)، وأبي الفرج قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ)، والحسن بن بشر الآمدي (ت ٣٧٠هـ)، وأبي هلال العسكري (ت ٣٩٥هـ). كما أفدت من آراء علماء الإعجاز كعلي بن عيسى الرماني (ت ٣٨٤هـ)، والقاضي أبي بكر الباقلاني (ت ٤٠٣هـ)، وحمد بن محمد الخطابي (ت ٣٨٨هـ)، واستشهدت ببعض آرائهم البلاغية والنقدية، إلا أنني لم أعتمدهم ضمن الطائفة المدروسة؛ لمّا رأيت أغلب آرائهم مبنيّةً أساساً على مناقشة النص القرآني وبيان وجه الإعجاز فيه.

وأخيراً فقد حرصت على إتمام هذا البحث على أكمل وجه، وبذلت فيه من الجهد ما بذلت؛ و أتمنى أن تعود هذه الدراسة بالفائدة على الدّارسين الباحثين في هذا المجال، وأن تكون ثمرةً ناضجةً قريبة المنال لطلاّبها. وأن يجعلها الله خالصةً لوجهه الكريم، ويجزي كل من أسهم في إتمامها خير الجزاء، إنه بذلك جديرٌ، وعلى الإجابة قديرٌ، وصلى الله وسلم على البشير النذير.

******

obeikandl.com

تمهيد

عُرف العرب بفصاحة اللسان، ونصاعة البيان، وبلاغة المنطق؛ إذ أربت لغتهم على لغات غيرهم من الأمم؛ حتى قيل: "من جحد بلاغة العرب ... وجولانها كلَّ مجالٍ، وتميّزها باللسان، فقد كابر" [1]. **فالبلاغة** مفخرة العرب، ومناط اعتزازهم، بها طُبعوا، وعليها جُبلوا؛ فهي تصدر منهم -حين تصدر- عن طبعٍ وسليقةٍ، فالأعرابيّ مجبولٌ على البلاغة في كلامه، مطبوعٌ على البيان في منطقه، يوجّهه في ذلك ذوقه السليم، ويستند فيه على قريحته الصافية، معزّزاً بحدّة ذكائه، مؤزّراً بسرعة بديهته. **والنقد:** ملكة، وذوق، وفطرةٌ. فطرةٌ يغذيها الحسّ المرهف، والسّليقة الصحيحة. وذوقٌ يستند على الحسّ اللّغوي، والإلمام بأسرار اللغة، فمن وُهب هذه الصّفات، وامتلك هذه المقوّمات؛ فقد ترسّخت فيه الملكة.

وفي حين كان الإبداع الأدبي ينبع من المشاعر الجيّاشة، وتغذّيه الطباع المتّقدة، والخواطر الفيّاضة، كانت عُدَّة الناقد: الإحساس المرهف، والذوق السليم؛ لذا فإن النقد الأدبي -في أولياته- لم يقم على معاييرَ مقرّرةٍ، وقواعدَ محدّدةٍ، بل كان لمحات ذوقيةً، وآراءَ فطريةً؛ فالناقد الجاهلي عرف النقد فناً -يستند على الذوق، ويعتمد على الفطرة- لا علماً ذا أصولٍ وقواعدَ مقرّرةٍ سلفاً؛ لذلك كان النقد -في أولياته- أحكاماً فطريةً مجرّدةً، تقوم على الحسّ اللغوي في الكشف عن الجماليات التعبيرية، وتستند على ما يؤديه الطبع، وتمليه السّليقة، ويفرضه الذّوق.

والنقد الأدبي نشأ جنباً إلى جنبٍ مع هذا النتاج الأدبي، فحيث كان المُنشئ بخواطره الجيّاشة، كان الناقد بإحساسه المرهف. أي أن النقد وجد بوجود النتاج الأدبي. ومن هنا فإن النقد والبلاغة العربيين نشآ معاً متكاملين، حيث تكوّنا في

---

١. الإمتاع والمؤانسة، لأبي حيان التوحيدي: ١٥٠

بيئةٍ واحدةٍ، ونبَعا من أصلٍ واحدٍ، وسارا معاً ردحاً من الزمن لا ينفصلان، ثم أخذ كلٌّ منهما يتبلور شيئاً فشيئاً كعلمٍ مستقلٍ عن الآخر، شأنهما في ذلك شأن كثيرٍ من العلوم كالنحو والصرف مثلاً.

وجديرٌ بالذكر أن انفصال النقد عن البلاغة لم يكن انفصالاً تاماً، بحيث يمكن تحسّس الانقطاع التام بينهما، بل إن هذا الانفصال لا يعدو أن يكون نظريّاً في إطار تحديد السّمات والمباحث التي قد تكون أكثر التصاقاً بعلمٍ دون آخر؛ ففي حين تُعنى البلاغة بوصول الخطاب إلى غاية الجودة في التعبير؛ إذ تهتم بإيصال المعنى تاماً كاملاً إلى أذها ن المتلقين. يُعنى النقد بالكشف عن مدى تحقق هذه البلاغة في خطاب هذا المنشئ، من خلال تحسّس مواطن الجمال والقوة، وبيان أسباب الضعف والاضطراب في الأسلوب الأدبي؛ ولذا كان النقد الأدبي العربي كثيراً ما يوصف بأنه نقدٌ بلاغيٌ، أو بيانيٌ، ومما يدل على ذلك أن كثيراً من المبادئ والأصول النقدية استشفها النقاد من أساليب العرب البلاغية، ووسائلهم البيانية، التي مثّلت الأنموذج الذي طالبوا باحتذائه، والسّير على نهجه.

وبعد: فإنه لمّا كان منشأ الأدب الإنسان، وغايته الإنسان، دأب أرباب البيان، وجهابذة البلاغة والنقد، على أن يكون هذا الأدب تعبيراً جميلاً عن فكرةٍ جميلةٍ؛ حتى يتسنّى الانتفاع به، والإفادة منه، والتأثير من خلاله؛ لذا فإن هذا الفنّ -في مستواه الأول- ينْبني على الفكرة وصورتها، ويقوم في المستوى الثاني على أسلوب صياغة هذه الفكرة أي على العلاقة بين هذه الفكرة وصورتها[1]؛ ولذلك فإن جماليّة النص الأدبي كانت تتوقّف على مدى الملاءمة والانسجام بين مكوناته، فالمبدع في الحقل الأدبي كناظم العِقد الذي يتفنن في اختيار اللآلئ، ويحسن نظمها، ويبدع في تشكيلها؛ أي أن شأن الأديب مع مادّته شأن ذلك الصّائغ مع

---

١. ينظر، البيان العربي بدوي طبانة: ٧٦

لآلئه؛ فهو يقدّم المفردة على أختها، وينتخب اللفظة دون غيرها، لاعتباراتٍ بيانيةٍ جماليةٍ، تنطلق من مبدأ الانسجام والتّلاؤم بين الصياغة اللفظية والمعنى المراد، معتبراً في ذلك كله أحوال المتلقين، وثقافاتهم، ومداركهم. يقول ابن قتيبة في قول لَبِيدُ:

وكُلُّ أُنَاسٍ سَوْفَ تَدْخُلُ بَيْنَهُمْ دُوَيْهِيَةٌ تَصْفَرُّ مِنْهَا الأَنَامِلُ

"صغّر دويهية والمعنى التكبير"[1]، أي أن الشاعر لمّا أراد الإيماء إلى لطافة المدخل، ودقّة المسلك، مع عِظم الخطر، انتخب البُنية التي تناسب ذلك؛ فجسّد الصورة، وقرّب المراد، من خلال مشاكلة اللفظ الذي استعمله للمعنى الذي أراده؛ لذلك حظيت العلاقة بين اللفظ والمعنى باهتمام البلاغيين والنقاد، واعتبروها دعامةً من الدعائم التي تقوم عليها بلاغة النص الأدبي.

ومن يتأمل بناء البلاغة العربية يجدها قامت أساساً على العلاقة بين أسلوب صياغة ألفاظ اللغة، والمعاني المراد التعبير عنها. ويبدو جليًا أثر العلاقة بين اللفظ والمعنى في تعريف كل علمٍ من علومها الثّلاثة:

فعلم المعاني: يقوم على معرفة أحوال اللفظ المستعمل تبعاً لما يقتضيه حال المتلقّين. فهو علمٌ يُعنى بجعل التعبير اللفظي أقرب ما يكون دلالةً على المعنى المراد، معتبراً في ذلك أحوال السامعين، وطبيعة المقامات التي يُحكى فيها الكلام.

بينما يُعنى **علم البيان**: بالطرق والأساليب المختلفة التي يمكن بها إيراد المعنى الواحد، كطريق التشبيه، أو الاستعارة، أو الكناية، وذلك تبعاً لوضوح الدلالة على المعنى، أي أنه يسعى إلى استعمال الأسلوب الذي يكون فيه المعنى أبين وأوضح.

---

١. المعاني الكبير لابن قتيبة:859/2

أما **علم البديع:** فإنه يُعنى بطرائق تحسين الكلام، أي أن العلاقة بين اللفظ والمعنى فيه محكومةٌ باعتبارات التحسين والتزيين. فهو يبحث في وجوه تحسين الكلام وتنظيم التراكيب، لا لمجرد الزخرفة والتزيين بل لإضفاء جماليةِ معنىً على الأسلوب فتكسب المعنى حسنَ بيانٍ أو قوةً أو تأكيداً .

كما تمثل العلاقة بين اللفظ والمعنى مبدأً من مبادئ النقد الأدبي، وأصلاً من أصوله؛ حيث ينطلق النقاد في معالجة كثيرٍ من قضايا النقد من إشكالات هذه العلاقة، ومن ذلك:

- **قضية القديم والحديث:** حيث قام فيها الجدل بين مذهبين شعريين: مذهب يتعصّب للأسلوب الشعري القديم، ومَثّله أصحاب البحتري، ومذهب يحبّذ التجديد والابتكار في الأسلوب الشعري، ومَثّله أنصار أبي تمام؛ فأنصار القديم يميلون إلى المعاني القريبة المنال، ويحبّذون الألفاظ السهلة الواضحة، والاستعارات ال قريبة؛ والتشبيهات المتقاربة، ولهذا قدّموا البحتري على أبي تمام، بينما ثار أصحاب الجديد المبتكر على الرؤية التقليدية، مستندين في ذلك على أن المعنى القريب يَعني بالضّرورة أنه موجودٌ في أذهان المتلقين مسبقاً مما يجعل منه معنىً خَلواً من الإبداع والابتكار؛ فآثروا الشاعر الذي يسعى دائماً إلى الابتكار، وإظهار المألوف في حلةٍ جديدة.

- **مشكلة السرقات الأدبية:** ودار الجدل فيها بين النقاد حول طرائق تناول المعاني، وأساليب توليدها وابتكارها، فبيّنوا أساليب الأخذ، وأنواع السّرق، وعابوا من أخذ المعنى بلفظه، و من أخذ معنىً فأفسده، أو قصّر فيه عمن تقدّمه، وكانوا ينطلقون في كل ذلك من طبيعة فهمهم للعلاقة القائمة بين اللفظ ومعناه.

- **الطبع والصنعة:** فالنقاد يستدلّون على طبع الشاعر وتكلّفه، من خلال كشف العلاقة بين الألفاظ التي استعملها والمعاني التي تدور تحتها، فيفرقون بذلك بين الأسلوب المطبوع وبين الأسلوب المتكلّف. وكثيراً ما فاضلوا بين الشعراء

بالنظر إلى أساليبهم في استعمال الألفاظ الدالّة، فيقدّمون الشاعر على صاحبه لصحّة طبعه، وبعده عن التكلُّف والتصنّع في بناء الأساليب.

من هنا فإن علماء البلاغة والنقد كانوا يستندون في مناقشة كثيرٍ من المباحث البلاغية، والقضايا النقدية، على كشف طبيعة العلاقة بين اللفظ والمعنى؛ لذا فإنها بحقٍّ مثَّلت دعامةً من دعائم البلاغة العربية، ومبدأً من مبادئ النقد الأدبي.

******

obeikandl.com

obeikandl.com

الفصل الأول : اللفظ

- المبحث الأول : المراد باللفظ عند البلاغيين والنقاد
- المبحث الثانى : مقاييس نقد الألفاظ
- المبحث الثالث : الكلمة المفردة ومكانتها فى النص

obeikandl.com

المبحث الأول: المراد باللّفظ عند البلاغيين والنقاد

أولاً: المعنى اللغوي لكلمة (لفظ):

اللفظ هو " أن ترمي بشيءٍ كان في فيكَ، والفعل: لَفَظ الشيءَ. يقال: لفَظْتُ الشيء من فمي ألفِظُه لَفْظاً رميته"[1] ، ولفَظ بالشيء يَلْفِظُ لَفظاً: تكلم. وفي التنزيل العزيز:﴿**مَا يَلْفِظُ مِن قَوْلٍ إِلاَّ لَدَيْهِ رَقِيبٌ عَتِيدٌ**﴾[2]. ولَفَظْت بالكلام وتلَفَّظْت به أي تكلمت به. وقال الزمخشري: من المجاز "لفظ القول ولفظ به،... ولفظ نفسه: مات، كما يقال: قاء نفسه. وفلان لافظ فائظ"[3]. وقال ذو الرمة

تَرَوَّحْنَ فَاعصَوصَبنَ حَتَّى وَرَدنَهُ وَلَم يَلفِظِ الغَرقَى الخُدارِيَّةُ الوَكْرُ

فقوله: "ولم يَلْفِظِ الغَرْقَى الخُدارِيَّةُ الوَكْرُ": يعني أن الوكر لم يلفظ العُقابَ، فجعل خروجها من الوكر لفْظاً أي كخروج الكلام من الفم، ويقصد بذلك أن هذه المرأة بَكَرَتْ قبل أن تطير العُقابُ من وَكْرِها[4].

إذن: فاللَّفْظ في أصل اللغة، مصدر لَفَظَ يَلْفِظُ بمعنى رَمَى. ومن المجاز قيل: لفظ القول، ولفظ به، فيكون بذلك مفعولاً يقوم بدور الفاعل؛ أي أنه مفعولٌ من حيث إنه منطوقٌ أو ملفوظٌ، ويقوم بدور الفاعل لأنه حاملٌ للمعنى ودالٌ عليه.

---

١. لسان العرب: مادّة لفظ

٢. سورة ق الآية: ١٨

٣. أساس البلاغة : مادّة لفظ

٤. ينظر، لسان العرب: مادّة (خدر)

ثانياً: مصطلح اللفظ عند البلاغيين والنقاد

اللفظ عند الجاحظ

اللفظ عند الجاحظ يرادف الدالّ، ففي كتابه البيان والتبيين تحت باب البيان يقول: "قال بعض جهابذة الألفاظ ونقاد المعاني: المعاني القائمة في صدور الناس، المتصورة في أذهانهم، والمتخلجة في نفوسهم،... مستورةٌ مخفيةٌ، وبعيدةٌ وحشيةٌ، ومحجوبةٌ مكنونةٌ، وموجودةٌ في معنى معدومةٍ، لا يعرف الإنسان ضمير صاحبه، ولا حاجة أخيه وخليطه،.... وإنما يحيي تلك المعاني، ذكْرُهُم لها، وإخبارهم عنها، واستعمالهم إياها"[1]. والجاحظ بهذا يقرر أن هذه المعاني بحاجة لعلامات تؤدّي إليها، ودوال تدلّ عليها، فهذه المعاني قائمةٌ في صدور الناس، م ستقرةٌ في أذهانهم، خفيةٌ لا يجليها إلا نطقهم بما يدلّ عليها، ومحجوبة مكنونة لا يُطَّلَع عليها إلا إذا أُخْبِرَ عنها، ولا يهم بأي شيءٍ كان الإخبار عنها، ولا من أي جنسٍ كان الدلّيل عليها؛ "لأن مدار الأمر والغاية التي يجري إليها القائل والسامع، إنما الفهم والإفهام"[2]. كما يقرر في مقالته هذه أيضاً أن هذه الألفاظ هي القطب الأبرز في عملية التواصل. فالمعاني - وإن سبق وجودها وجود الألفاظ - تعد في حكم المعدومة ما لم تكن هناك ألفاظ تدلّ عليها.

فإذا اعتبرنا أن هنالك طرفين منشئاً ومتلقياً؛ فإن المعاني التي تدور في ذهن المنشئ لا سبيل للمتلقي يوصله إلى تلك الأفكار إلا إذا عمد ذاك المنشئ إلى دوال وعلامات تكون وسيلةً يصِلُ بها المتلقي إلى تلك الأفكار والمعاني؛ أي أن عملية التواصل هذه لا تتم إلا بعد ظهور هذه الدوال التي يمثلها هنا اللفظ. ومن هنا كان تأكيد الجاحظ على اقتران قطبي الدلالة الدالّ والمدلول حاصلٌ متحققٌ.

---

١ . البيان والتبيين، وضع حواشيه، موفق شهاب الدين، دار الكتب العلمية بيروت، ط/١، ١٩٩٨م: ٦٠/١

٢ . نفسه ١/ ٦٠

ففي تفسير قول المولى عز وجل: ﴿وَعَلَّمَ آدَمَ الأَسْمَاء كُلَّهَا﴾[1] يقول: "علَّمَه جميع الأسماء، بجميع المعاني، ولا يجوز أن يعلِّمه الاسم ويدع المعنى، ويعلمه الدلالة – أي الدالّ - ولا يضع له المدلول عليه..."[2] وقال في موضع آخر: "لا يكون اللفظ اسماً، إلا وهو مضمّنٌ بمعنى..."[3]. وقال أيضاً: "الاسم بلا معنى لغوٌ... كالظرف الخالي"[4]. فأكد بذلك أن وجود المعاني هو الداعي لوجود الألفاظ، كما أن العملية الإبلاغية لا تتم إلا إذا اقترنت هذه المدلولات بدوال تؤديها، وتدلّ عليها.

قد أولى الجاحظ اللفظ اهتماماً بالغاً، واعتبره الطرف الأبرز في العملية البيانية الإبلاغية؛ فعندما عدَّ آلات البيان، وأصناف الدلالات على المعاني جعل اللفظ في مقدمة هذه الدلالات التي حصرها في: اللفظ، والخط، والإشارة، والعقد، والنصبة. وإنما يدلّ ذلك على إدراكه لأهمية هذا "الدالّ" في عملية التواصل، وتميّزه عن غيره من أصناف الدلالات. فقرر بذلك حقيقةً مفادها أن هذه الدلالات هي الوسيلةُ الوحيدة لبيان الحاجات والأغراض، وهي السبيل الوحيد للتواصل بين الناس، فلا مجال للتعبير عن أفكارهم وأحاسيسهم إلا بواسطة هذه الدلالات.

ويرى الجاحظ أن البيان لا يتحقق - أحياناً - إلا إذا تكاثفت هذه الوسائل وتضافرت فيما بينها، حيث يقول: "ولو جهد جميع أهل البلاغة، أن يخبروا من دونهم عن هذه المعاني بكلامٍ وجيزٍ، يغني عن التفسير باللسان، والإشارة باليد والرأس، لما قدروا عليه"[5]. بيد أن هذه الدوال وإن كانت كلها تشترك مع اللفظ

---

١. سورة البقرة من الآية :٣١

٢. رسائل الجاحظ، شرح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية بيروت، ط/١، ٢٠٠٠م: ١٨٤/١

٣. نفسه: ١٨٥/١

٤. نفسه.

٥ .كتاب الحيوان لأبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تح: محمد باسل، دار الكتب العلمية بيروت، ط١، ١٩٩٨م : ٣٢٢/٣

في الكشف عن أعيان المعاني وحقائقها، وأجناسها وأقدارها[1]، فإنه – أي اللفظ - يتميز عنها بشيوع استعماله، وكثرة تداوله بين الناس؛ إذ "الحاجة إليه دائمةٌ واكدةٌ، وراهنةٌ ثابتةٌ"[2] بل إنه يراه الأصل الذي اشتقت منه باقي الدلالات الأخرى حيث يقول في كتاب الحيوان: "قد قلنا في الخطوط ومرافقها....وقلنا في العقد ولم تكلّفوه، وفي الإشارة ولم اجتلبوها، ولم شبهوا كل ذلك ببيان اللسان حتى سموه بالبيان.... وقلنا في الحاجة إلى المنطق وعموم نفعه، وشدة الحاجة إليه، وكيف صار أعم نفعاً، ولجميع هذه الأشكال أصلاً، وصار هو المشتق منه، والمحمول عليه"[3]؛ لذا فإن للفظ عند الجاحظ مكانة متميزة دون غيره من وسائل البيان والتواصل الأخرى؛ حيث يعتبره وسيلة البيان الأوضح، وأداة التعبير الأنجع. كما بيّن الجاحظ أن اللفظ من آلة البيان التي بها يتعارف الناس معانيهم، والترجمان الذي يعبّر عن أغراضهم ومراميهم، أوضح كذلك أن لهذا اللفظ آلةً لا يكون لفظاً إلا بها، وهذه الآلة هي الصوت؛ فالصوت جوهر اللفظ " الذي يقوم به التقطيع، وبه يوجد التأليف، ولن تكون حركات اللسان لفظاً، ولا كلاماً موزوناً، ولا منثوراً، إلا بظهور الصوت، ولا تكون الحروف كلاماً، إلا بالتقطيع والتأليف"[4]. كما حدد مقومات هذه الآلة - التي لا يكون اللفظ إلا بها – في: "اللسان، وجوبة الفم وهواؤه، الذي في جوف الفم، وفي خارجه، وفي لهاته، وباطن أسنانه"[5]، ثم إن آلة النطق هذه بجميع أجزائها ومكوناتها، تصنع ما يصنع القلم بالمداد على القرطاس، فكلها – أي أصناف الدلالات – "صورٌ وعلاماتٌ، وخلقٌ

---

١. ينظر البيان والتبيين، مصدر سابق :٦١/١

٢. كتاب الحيوان، مصدر سابق: ٣٨/١

٣. نفسه : ٣٢١/٣

٤. البيان والتبيين، مصدر سابق: ١/ ٦٣

٥. كتاب الحيوان، مصدر سابق: ٥٠/١

مواثل، ودلالات"[1] وإنما يعرف مدلّولها من كثرة ترددها على الأسماع، كما يعرف منها ما كان مصوراً من الألوان لطول تكرارها على الأبصار، وكما استدلّوا بالضّحك على السرور، وبالبكاء على الألم، "عرفوا معاني الصّوت، وضروب الإشارات، وصور جميع الهيآت"[2]، ومن ثمّ كان اللفظ للسامع، وكانت الإشارة للناظر، وجُعل الخط دلّيلاً على ما غاب، وسبباً موصلاً بينه وبين الحاضر[3]. وكأن الجاحظ يريد من ذلك أن يصل إلى أن هذا اللفظ ما هو إلا علامةٌ توضع، وخلقٌ يُصنع، ودالٌّ يدلّ؛ ومن ثمّ فهو ملفوظٌ مصنوعٌ، أي أنه مفعولٌ قبل أن يكون فاعلاً. وغاية الجاحظ من هذا التلميح هي الإشارة إلى الدور الفعّال الذي يؤديه الناطق في توجيه هذا اللفظ (**أو الملفوظ به**)، ليختار منه ما يكفل به إصابة المعنى وبيان القصد، فإما أن يعمد المنشئ في استعماله اللفظ إلى الإبلاغ والإفهام -بأي حالٍ كان- فيحقق به (**الإفادة والبيان**)، ويصدر عنه حينها ما يصدر عن العامة في مخاطباتهم، ممن " لا يتفقدون من الألفاظ ما هو أحقَّ بالذكر، وأولى بالاستعمال"[4]، وإما أن يهتم بتحسينه، وتنقيته من الفضول، فيكون عندها قد بلغ بكلامه (**تمام البلاغة، وحسن البيان**)؛ ولذلك كان الكلام عنده ينقسم إلى طبقات تبعاً للناطقين به يقول: "وكلام الناس في طبقات، كما أن الناس أنفسهم في طبقات، فمن الكلام الجزل والسخيف، والمليح والحسن، والقبيح والسمج، والخفيف والثقيل، وكلُّه عربيٌ، وبكل تكلموا، وبكل قد تمادحوا وتعايبوا"[5].

---

١. نفسه :٥٠/١

٢. نفسه.

٣. ينظر نفسه: ٣٦/١

٤. البيان والتبيين مصدر سابق: ٢١/١

٥. نفسه: ١٠٤/١

اهتم الجاحظ بتنمية الملكة اللغوية لدى الناشئة والمتأدبين، وبيّن أن سماع الألفاظ من شأنه أن ينمي هذه الملكة، ويعود على الناشئة بالنفع، وذلك عندما تدور الألفاظ في المسامع، وتستقر في القلوب، وتختمر في الصدور فإذا طال مكثها، تناكحت ثم تلاقحت؛ فكانت نتيجتها أكرم نتيجة، وثمرتها أطيب ثمرة، لأنها حينئذ تخرج غير مسترقة، ولا مختلسة، ولا مغتصبة، ولا دالة على فقر"[1]. كما بيّنَ أن سماعها يكون ضاراً، إذا تحَفَّظ المرء ألفاظاً بعينها من كاتبٍ بعينه... ثم يريد أن يعد لتلك الألفاظ قسمها من المعاني، فهذا لا يكون إلا بخيلاً فقيراً، وحائفاً سروقاً، ولا يكون إلا مستكرهاً للألفاظ، متكلِّفاً لمعانيها، مضطَرِبَ التأليف، متقطع النِّظام"[2]. وحرصاً منه على إغناء هذه الملكة وتنميتها بالألفاظ الجزلة الفصيحة، وفق أسسٍ وضوابط أخلاقية، يؤكد "أن اللفظ الهجين الرديء، المستكره الغبي، أعلق باللسان، وآلف للسمع، وأشد التحاماً بالقلب من اللفظ النبيه الشريف..."[3]؛ والسبب في ذلك – كما يراه - هو أن "الفساد أسرع للناس، وأشد التحاماً بطبائعهم"[4].

ويجزم الجاحظ بأنه ليس هناك "كلامٌ هو أمتع، ولا آنق، ولا ألذَّ في الأسماع، ولا أشدَّ اتصالاً بالعقول السليمة، ولا أفتق للِّسان، ولا أجود تقويماً للبيان، من طول استماع حديث الأعراب العقلاء الفصحاء، والعلماء البلغاء"[5]، أي أنه يرى أن أفضل وسيلة لتنمية الملكة اللغوية هي مشافهة الفصحاء، والاستماع لأحاديثهم، ومجالسة العلماء البلغاء، ومدارسة كتبهم. كما أشار في الوقت نفسه

---

١. رسائل الجاحظ، مصدر سابق: ٣٣/٣

٢. نفسه.

٣. البيان والتبيين مصدر سابق:٦٧/١

٤. نفسه.

٥. البيان والتبيين، مصدر سابق: ٦٠/١

إلى أن اللفظ قد يؤتى به و يكون الغرض منه نفعيًا إبلاغيًا، يهدف إلى بيان القصد وتأدية معنىً معينٍ، كما قد تكون وظيفته الإمتاع وإدخال البهجة والسرور على النفوس، وقد يكون لإثارة المشاعر، والتأثير في العواطف. فعن وظيفة اللفظ النفعية الإبلاغية يقول: "على قدر وضوح الدلالة، وصواب الإشارة،....يكون إظهار المعنى، وكلما كانت الدلالة أوضح وأفصح، وكانت الإشارة أبين وأنور؛ كان أنفع وأنجع"[١] . وقال أيضاً: "أرى أن ألفظ بألفاظ المتكلمين ما دمت خائضاً في صناعة الكلام مع خواص أهله، فإن ذلك أفهم لهم عنِّي، وأخفّ لمؤنتهم على"[٢] كما يقول أيضاً: "فبأي شيء بلغت الإفهام، وأوضحت عن المعنى، فذلك هو البيان في ذلك الموضع"[٣] فأدنى ما يشترط لتحقيق الإفادة وبيان القصد، هو دلالة الدالّ على مدلّوله، فمتى دلّ الشيء على معنى "أخبر عنه وإن كان صامتاً، وأشار إليه وإن كان ساكتاً"[٤]. وقد يكون اللفظ قد وُظِّفَ للإمتاع، و تسلية النفوس، وفي ذلك يقول: "قد يُحتَاج إلى السخيف في بعض المواضع، وربما أمتع بأكثر من إمتاع الجزل الفخم من الألفاظ..."[٥] . ويقول أيضاً "متي سمعت نادرةً من كلام الأعراب فإيّاك أن تحكيها إلا مع مخارج ألفاظها،... وكذلك إذا سمعت بنادرةٍ من نوادر العوام... فإيَّاك أن تستعمل فيها الإعراب، أو تتخيَّر لها لفظاً حسناً، أو تجعل لها من فِيكَ مخرجاً سَرِيّا، فإن ذلك يفسد الإمتاع بها..."[٦]، ويقلب الحديث الذي وضع على

---

١ . نفسه: ١/ ١٠٤

٢ . كتاب الحيوان، مصدر سابق: ١/١٧٥

٣ . البيان والتبيين، مصدر سابق: ١/٦٠

٤ . نفسه ١/٦٤

٥ . البيان والتبيين: ١/١٠٤

٦. نفسه .

أنه يَسُرّ النفوس، إلى حديثٍ فجٍ ثقيلٍ يكرب النفوس ويأخذ بأكظامها[1]. كما قد يكون هذا اللفظ قد نُطِقَ به لإثارة المشاعر والتأثير على العواطف، حيث يقول الجاحظ "وربما صغَّروا الشيء من طريق الشفقة والرقَّة، كقول عمر- رضي الله عنه - أخاف على هذا العريب، وليس التصغير بهم يريد"[2]، وكقول أحدهم: "إنما فلان أخيَي وصديَقي"[3] فأشار بذلك إلى جانبٍ مهمٍ في عملية التخاطب، وهو الوظيفة التي يؤديها الكلام والوجوه التي يساق لها؛ بغية تنبه الناشئة لذلك. فلله دره ما أثقب نظره، وأصوب رأيه وفكره.

اللفظ عند ابن قتيبة

نظر ابن قتيبة إلى اللفظ نظرةً عامةً. فاللفظ عنده "يعني النظم والتأليف"[4] أي أنه يريد به " الصياغة كلها، بما تضمَّه من لفظٍ مفردٍ، ووزنٍ وروي"[5] ففي حديثه عن أضرب الشعر يقول[6]: وضربٌ منه حسن لفظه وحلا، فإذا أنت فتَّشته لم تجد هناك فائدةً في المعنى كقول القائل:

ولَمَّا قَضَيْنَا مِنْ مِنىً كُلَّ حَاجةٍ ومَسَّحَ بِالأَرْكانِ مَنْ هُوَ مَاسِحٌ

وشُدَّتْ على حُدْبِ المَهَارَى رحَالُنَا ولا يَنْظُرُ الغَادِي الذي هُوَ رَائحٌ

أَخَذْنَا بِأَطْرافِ الأَحَادِيثِ بَيْنَنَا وسَالَتْ بِأَعْنَاقِ المَطِيِّ الأَبَاطِحُ

---

١. ينظر، كتاب الحيوان، مصدر سابق: ١٧/٢

٢. نفسه:٢٢٣/١

٣. نفسه.

٤. تاريخ النقد الأدبي عند العرب، د.عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية بيروت، ط٤، ١٩٨٦م:٣٨٢

٥. تاريخ النقد الأدبي عند العرب، طه أحمد إبراهيم، دار القلم بيروت، د/ت: ١٢٢

٦. ينظر: الشعر والشعراء، لأبي محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة تح: د.مفيد قميحة وأ. محمد أمين الضنّاوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط/١، ٢٠٠٠م :١٤

يقول ابن قتيبة "هذه الألفاظ كما ترى أحسن شيء مخارج ومطالع ومقاطع،...."[1] وقال -بعد أن ساق أربعة شواهد على ما تأخر معناه وتأخر لفظه- : "وهذه الألفاظ الأربعة في معنى واحد..."[2] فعنى بالألفاظ الأربعة مجموعة الشواهد الشعرية - التي ساقها – بألفاظها، ومقاطعها ومطالعها، ورويها وأوزانها وقوافيها، أو بعبارة أخرى عنى بها الأسلوب كله[3].

من الواضح أن ابن قتيبة لم يهتمّ بالتدقيق في كنْهِ اللفظ بمعزل عن غيره؛ حيث وجه اهتمامه إلى صياغته داخل السياق كله، أي أنه اهتم بالأسلوب بعامة، بما يتضمنه من لفظٍ ووزنٍ ورويٍّ.

ويتفق ابن قتيبة مع الجاحظ في ضرورة استعمال اللفظ في موضعه الذي وضع له، وتسمية الشيء باسمه الأحق به. فكما ذهب الجاحظ إلى أن العامة تستخف بعض الألفاظ وغيرها أحق بأن تستعمل. بيّن ابن قتيبة ما تضعه الناس في غير موضعه. والذي دفعه إلى ذلك هو حرصه الشديد على تنمية الملكة اللغوية وإثرائها وفق سنن لغة العرب ومناحي كلامهم؛ فقد وضع لذلك كتباً خصّ بها طبقة الكتّاب وجمعها في كتابٍ واحدٍ اسماه (أدب الكاتب) حيث ركّز فيه على بيان مواضع استعمال ألفاظ اللغة استعمالاً صحيحاً ودقيقاً، وفق سنن العرب وأساليب كلامهم.

---

١. الشعر والشعراء، مصدر سابق: ١٤

٢. نفسه: ١٨

٣. ينظر، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، د.عبد العزيز عتيق، مصدر سابق:٣٨٢

اللفظ عند ابن طباطبا

يبدو أن تصوّر ابن طباطبا للفظ ينطلق من مبدأ الصناعة الذي نادى به، فكما أن لكل صناعة مواد: كالصوف للنساج، والخشب للنجار، والجواهر واللآلي للصائغ، كذلك فإن الألفاظ هي مواد الشاعر والخطيب، التي يجب عليهما أن يمتلكاها، ويقتدرا عليها. ولذلك كان أول ما يطالب به الشاعر هو "إيفاء كل معنىً حظه من العبارة، وإلباسه ما يشاكله من الألفاظ، حتى يبرز في أحسن زي وأبهى صورة"[1] ولا يكون ذلك إلا بالمطابقة بين الملبوس واللابس. "فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى...في فكره...وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه..."[2]، وكذلك الشأن مع الخطيب إذا أراد نسج الخطبة.

إن ابن طباطبا يعتبر ألفاظ القصيدة شكلاً يعبر عن مضمونها؛ ولهذا شدَّدَ على ضرورة أن يُنْتقَى هذا الشكل بعناية فائقة، وذلك بأن يكون مطابقاً لما يُراد التعبير عنه، مناسباً له، "فكم من معنىً حسنٍ قد شين بمعرضه الذي أبرز فيه..."[3].

وحفاظاً على تناسق هذا الشكل وتناسب أجزائه يجب أن تكون هذه الأجزاء (أي الألفاظ) على نمطٍ واحد، غير مخلَّجة ولا مختلطة ولا متفاوتة، "فإذا أسس الشاعر شعره على أن يأتي فيه بالكلام البدوي الفصيح لم يخلط به الحضري المولد..."[4]، وأن يعدَّ " لكل معنىً ما يليق به، ولكل طبقةٍ ما يشاكلها"[5].

---

١. عيار الشعر تح: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالإسكندرية، ط/٣، د/ت: ٤٢

٢. نفسه: ٤٣

٣ : نفسه: ٤٦

٤ . عيار الشعر، مصدر سابق: ٤٤

٥ . نفسه.

كما أن هذه الأشكال والهيئات تتحكم فيها المضامين التي تحكيها، والمعاني التي يراد منها الدلالة عليها، فكما أن اللَّون تفرضه طبيعة المنظر الذي تحكيه الصورة، والجوهرة النفيسة تُسلك في العقد تبعاً لما يراد في مقابله من ثمن؛ كذلك فإن على الشاعر أن يوفي كل معنىً حظه من العبارة، ويلبسه ما يشاكله من الألفاظ؛ "حتى يبرز في أحسن زيٍّ وأبهى صورة"[1]. وهو في ذلك كالنسّاج الحاذق الذي "يفوّف وشيه بأحسن التفويف، ويسدِّيه وينيّره، ولا يهلْهِل شيئاً منه فيشينه"[2]*، وكالنقاش البارع الذي "يضع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه، ويشبع كل صبغ منها؛ حتى يتضاعف حسنه في العيان"[3].

اللفظ عند قدامة بن جعفر

اللفظ عند قدامة يأتي مرادفاً للقول فعندما تحدَّث عن حد الشعر قال: إنه "قولٌ موزونٌ مقفىً"[4] ثم جاء في موضعٍ آخر ووضع كلمة (لفظ) بدلاً من كلمة (قول) وذلك عندما قال: "إنه لما كان الشعر على ما قلناه: لفظاً موزوناً مقفىً..."[5].

ويؤكد ذلك قوله: "وقولنا (قول) دالٌّ على أصل الكلام، الذي هو بمنزلة الجنس للشعر"[6]، ثم يقول: "واللفظ الذي هو جنس الشعر... هو حروفٌ خارجةٌ

---

١ . نفسه: ٤٢

٢ . نفسه.

٣ . نفسه: ٤٣

٤. نقد الشعر، لأبي الفرج قدامة بن جعفر، تح: د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د/ت :٦٤

٥ : نفسه: ٦٨

٦ : نفسه: ٦٤

بالصوت متواطأٌ عليها"[1] . وهذا يعني أنه يقصد باللفظ: كل كلامٍ يتلَفَّظ به الإنسان قليلاً أو كثيراً، بيتاً كان أو قصيدةً.

أما عندما يريد اللفظ المفرد أو الكلمة المفردة، فيعبّر عن ذلك بقوله: (**اللفظة**) ففي حديثه عن القافية قال:"إنما هي **لفظةٌ**...تدلّ على معنىً"[2]، وفي موضع آخر - تحدث فيه عن الشعر المطابق - قال "هو ما يشترك في **لفظة** واحدة بعينها"[3]. وساق شواهد لهذا النوع من الشعر، منها قول الأفوه الأودي

وَأقطَعُ الهَوجَلَ مُستَأنِساً بِهَوجَلَ عَيْرَانَةٍ عَنتَرِيس

وقال عنه: "**فلفظة** الهوجل في هذا الشعر واحدة قد اشتركت في معنيين لأن الأولى يراد بها الأرض والثانية الناقة" [4] وقال في قول امرئ القيس: مخشٍ مجشٍ مقبلٍ مدبرٍ معاً "أتى **باللفظتين** الأوليين مسجوعتين"[5]

وفي قول بشار:

إذَا أيقظتكَ حروبُ العدَى فنبهْ لها عُمَراً ثُمَّ نَمْ

يقول قدامة: فـ(**نبه**) و(**نم**) تكافؤ....ولو قال مثلاً (**فجرد لها عمراً**) لم يكن لهذه **اللفظة** ما لـ (**نبه**) من الموضوع مع نم.

وهذا يؤدّي إلى القول بأن المعنى اللغوي للفظ حاضرٌ عند قدامة؛ حيث يعتبره جنساً دالاً على كل ما يصدر عن آلة النطق على هيأة "حروفٍ خارجة

---

١. نفسه: ٦٩

٢. نفسه.

٣. نقد الشعر، مصدر سابق: ١٦٢

٤ : نقد الشعر، مصدر سابق: ١٦٢

٥ : نقد الشعر، مصدر سابق: ٨٠

بالصوت متواطأ عليها"[1] ، ولما كان (اللفظ) مصدراً لـ(لَفَظ، يلفظ) استعمل قدامة الصيغة الدالّة على المرّة منه وهي (لفظة) للدلالة على اللفظة المفردة.

اللفظ عند الآمدي

إن مفهوم اللفظ عند الآمدي يتشكّل وفق اعتباراتٍ وتصوراتٍ فلسفية، تنطلق من مبدأ أن أيّة صناعةٍ لا تستجاد ولا تستحكم، إلا بأربعة **أشياء هي**: "جودة الآلة، وإصابة الغرض المقصود، وصحة التأليف، والانتهاء إلى نهاية الصنعة"[2] ، وإتمامها من غير نقصٍ منها، ولا زيادةٍ عليها.

وأكثر ما يهمّ هنا هو الآلة أو(الهيولى) وهي المادّة التي تقابل "خشب النجار، وفضة الصائغ، وآجر البناء، وألفاظ الشاعر والخطيب"[3]. فكما أن النجار يعمد إلى الخشب، فيشكّل منه الأثاث على هيآتٍ وأشكالٍ وصورٍ مختلفة، تبعاً للغرض الذي يراد استخدامها فيه،..... كذلك فإن الألفاظ مادّة الخطيب والشاعر، يؤلفانها ويشكّلانها تبعاً لما يقتضيه البيان والإفصاح عن معنىً معينٍ، يؤدّي بدوره غرضاً مقصوداً.

فمن ذلك يمكن استنتاج أن الآمدي يرى أن لكل صناعةٍ مادّة وصورةً. وهذه الصناعة تكون جيّدةً مستَحكَمةً كلما كان هناك اتفاقٌ وانسجامٌ بين مادّة المصنوع والغرض المقصود منه.

وعليه فإن اللفظ آلة البيان، والمادّة التي تُصَوّر بها المعاني، وتُجسّدُ بها الأفكار، كما يُستنتج من ذلك أيضاً: أن هذه المعاني لا تنبثق وتخرج إلى حيّز الوجود إلا من خلال هذه الألفاظ؛ لذلك كان من تمام الصنعة، وحسن البيان، أن

---

١. نقد الشعر، مصدر سابق: ٦٩

٢ . الموازنة بين الطائيين: لأبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العلمية بيروت د/ت: ٣٨٢

٣. نفسه: ٣٨٢

يُعطي الأديب المعنى حقّه من اللفظ، كما يعطي اللفظ حقّه من المعنى، وكانت البلاغة تكمن في "إصابة المعنى، وإصابة الغرض، بألفاظ سهلة، عذبة مستعملة، سليمة من التكلّف، لا تبلغ الهذر الزائد على قدر الحاجة، ولا تنقص نقصاناً يقف دون الغاية"[1] . فلا يكون من الدالّ إلا القدر الذي يقتضيه المدلول.

اللفظ عند أبي هلال العسكري

يَعتبِر أبو هلال العسكري اللفظَ إشارةً دالةً على معنىً محددٍ. ومن خلال هذا التصوّر يبرهن على أن لكل لفظٍ دلالته الخاصة التي يختلف بها عن غيره من الألفاظ؛ حيث يرى أن الشاهد على أن اختلاف العبارات والأسماء يوجب اختلاف المعاني، هو "أن الاسم كلمةٌ تدلّ على معنىً دلالةً الإشارة، وإذا أشير إلى الشيء مرةً واحدةً فعُرف، فالإشارة إليه ثانيةً وثالثةً غير مفيدة. وواضع اللغة حكيمٌ لا يأتي فيها بما لا يفيد..."[2]. ومن كلامه هذا يُفهم أنه يعتبر أن المهَمَّة الموكلة للفظٍ ما هي: إلا الإشارة إلى معنىً معينٍ ومحدّدٍ، وأن هذه المهَمَّة لا يمكن لأي لفظٍ آخر أن يقوم بها، ويؤديها على الوجه المطلوب.

وعليه فإن اللفظ عنده هو الدالّ الذي يشير إلى مدلول معينٍ، ويؤدي دلالةً محددةً، تختلف عن الدلالة التي يؤديها غيره من الألفاظ الأخرى، التي قد تتقارب معه في تأدية معنىً من المعاني؛ حيث يرى أن "كل اسمين يجريان على معنىً من المعاني وعين من الأعيان في لغةٍ واحدة، فإن كل واحدٍ منهما يقتضي خلاف ما يقتضيه الآخر، وإلا لكان الآخر فضلاً لا يُحتاج إليه"[3].

---

١. الموازنة مصدر سابق : ٣٨٠

٢. الفروق في اللغة، لأبي هلال العسكري، دار الآفاق، بيروت، ط٣، ١٩٧٩م: ١٣

٣. نفسه.

إذن فاللفظ عند أبي هلال دالٌ يـؤدِّي دلالـةً محـددةً، وإشـارةٌ تـومئ إلى معنىً معينٍ؛ ومن هنا كان تبنِّيـه لفكـرة عـدم وجـود الـترادف بـين ألفـاظ اللغـة الواحدة، حيث ألّف في ذلك (كتاب الفروق في اللغة) وأثبت فيه التفاوت الحاصل بين بعض الألفاظ المتقاربة، التي تدور حول معنىً من المعاني.

وخلاصة القول أن الألفاظ عند البلاغيين والنقاد آلة البيان الأنجع، وأداتـه الأفصح، ومـا هـي عنـدهم إلا دوالٌّ وإشـاراتٌ تـؤدّي إلى معـانٍ ودلالاتٍ، كـما أن عملية التواصل بين الناس لا تتم إلا بظهورها. وعـلى قـدر تمكـن المـرء مـن هـذه الدوالّ، وامتلاكه لتلك الأدوات؛ يكون تواصله مع غيره سهلاً يسيراً، وخطابه مقنعاً مؤثّراً، وكلامه أنيقاً بليغاً؛ ولهذا اهتمّ البلاغيـون والنقـاد بتنميـة الملكـة اللغويـة لدى الناشئة والمتأدبين؛ حرصاً مـنهم عـلى امـتلاك هـذه الشـريحة لتلـك الأدوات، ومعرفة مواضع استعمالها، وأسـاليب اسـتخدامها، والوقـوف عـلى حقـائق دلالات معانيها، والوصول إلى مقاصد أغراضها ومراميها. ومن ثـمّ وضعها الموضع الأنسب، واستعمالها وفق الأسلوب الأمثل.

******

المبحث الثاني: مقاييس نقد الألفاظ

اللفظ أساسٌ في بناء الأسلوب الأدبي؛ إذ تمثل ألفاظُ اللغة عماد هذا الأسلوب، ومادته التي يتشكل منها؛ لذا فقد اهتم علماء البلاغة والنقد بهذه الألفاظ، وبيّنوا "الأسباب التي تهب الكلمة الجمال؛ لتؤدي دورها في الأسلوب أداءَ كاملاً؛ ولتقوم بنصيبها في التأثير على النفس تأثيراً بالغاً"[1]، فوضعوا الأسس والمقاييس التي يجب على الأديب مراعاتها عند استعماله ألفاظ هذه اللغة؛ حتى يضمن تحقق الغاية من كلامه، ويتمكن من الوصول إلى مراده.

وبدأ الإحساس بالحاجة الماسة لمثل هذه المقاييس والمعايير، عندما خالط العرب الفصحاء غيرهم من الأمم الأعجمية، وذلك بعد انتشار الإسلام في تلك الأمم؛ فشاع اللحن واختلت الأذواق، والتوت الألسن، وسرى الهجين السوقي، ففسدت الأذواق السليمة وتكدر صفو السليقة العربية الصحيحة، الأمر الذي استوجب وقفةً جادةً للتصدي لهذه الظواهر التي شابت فصاحة اللسان العربي، وغضت من نصاعة بيانه.

فكان من أبرز المهام المنوطة بالغيرة على الدين الحنيف واللغة الفصيحة: الدفاع عن لغة القرآن الكريم، وحفظ الألسن من الالتواء، وصونها من أن يغلب عليها الملحون العامي، أو أن يندس بين مفردات اللغة الفصيحة الهجين السوقي، وسعى إلى تحقيق هذه الغاية النبيلة علماء المسلمين كلٌ حسب علمه، وتبعاً للمجال الذي برع فيه، فاتَّجه علماء اللغة إلى تحقيقها، ببيان صيغ مفرداتها، ووجوه استعمالاتها، في حين تصدى علماء البلاغة والنقد، وأهل العلم بالفصاحة والبيان، للأذواق المختلة، والألسن الملتوية، فبينوا الأسباب المخلة بفصاحة اللفظ، ووضعوا مقاييس الكلام البليغ، وأشادوا بحسن البيان، وبالوقوف عند الحاجة دون

---

١ . أسس النقد الأدبي عند العرب، أحمد أحمد بدوي، د/ت: ٤٥٢

التطويل والهذر، كما بيّنوا للناشئة وطلاب العلم، براعة أساليب العرب البلغاء، وأصحاب السليقة الفصحاء، واعتبروا أن الإلمام بعلوم البلاغة شرطٌ مهم؛ لفهم الكتاب العزيز ولمعرفة جهة إعجازه.

ولما كانت ألفاظ اللغة إنما تحيا بالاستعمال؛ قصدت - في هذا المبحث - إلى بيان أهم الضوابط والمقاييس التي وضعها النقاد لاستعمال هذه الألفاظ استعمالاً صحيحاً، وفق أساليب العرب الفصحاء وسننهم، من خلال ما وصل إلينا من آراء بلاغية ونقدية لعلماء تلك الفترة.

وفي الواقع أنه لما كان كل لفظٍ - من ألفاظ اللغة - عبارةً عن صوتٍ دالٍّ على معنىً، وهذا الصوت ذو جرسٍ موسيقيٍ معينٍ، يُحْدِث في أذن المتلقي إيقاعاً معيناً، ومن ثم يتّصف بجماليةٍ تؤثّر في نفس المتلقي إما سلباً أو إيجاباً؛ انبنت أهم الضوابط والمقاييس التي وضعها علماء البلاغة والنقد لاستعمال الألفاظ، على هذه المحاور الثلاثة: أي (بالنظر إلى مدى إفادة هذا اللفظ للمعنى، وبالنظر إلى بنيته وائتلاف حروفه، وبالنظر إلى الأثر الذي يحدثه في نفس المتلقي)، فأقاموا نقدهم للألفاظ التي يستعملها الأديب على هذه الاعتبارات، ووفق هذا التصور، فاعتبروا أن تحقق المنفعة من الكلام أساسٌ مهمٌ يجب توفره واشترطوا:

١- ألا يكون اللفظ غريباً وحشياً.

٢- ألا يكون متكلفاً متوعِّراً.

٣- أن يعبر اللفظ عن المعنى بكل دقةٍ ووضوحٍ.

٤- أن يفيد اللفظ المستعمل معنىً فلا يكون حشواً زائداً.

وأما بالنظر إلى بنية اللفظ ومنطق حروفه فاشترطوا:

١- ألا تكون حروفه متنافرةً.

٢- ألا يخالف العرف العربي.

وبالنظر إلى الأثر النفسي الذي يحدثه اللفظ في نفس المتلقي اشترطوا:

١- أن يكون ظريفاً مستعذباً.

٢- ألا يوحي بمعانٍ يكرهها المستمع أو يتطير منها.

أولاً: الأساس النفعي

لما كانت الألفاظ وسيلةً للتواصل بين أفراد اللغة، وأداةً للتعبير عن مقاصدهم وأغراضهم؛ حرص علماء البلاغة والنقد على أن يحقق المنشئ هذه الغاية، ويصل بكلامه إلى هذا الغرض. فوضعوا للفظ المستعمل ضوابط يكون على ضوئها ذا فائدة؛ بحيث يتحقق به الاتصال والتواصل بين المنشئ والمتلقي، ويتم عن طريقه تبادلُ الأفكار والمشاعر، أي أنهم نظروا إلى مدى تعبير الألفاظ المستعملة عن المعاني المقصودة، فاشترطوا فيها:

١- ألا تكون غريبةً وحشيةً

قال الجاحظ: "ينبغي ألا يكون اللفظ غريباً وحشياً، إلا أن يكون المتكلم بدوياً أعرابياً، فإن الوحشي من الكلام يفهمه الوحشي من الناس، كما يفهم السوقي رطانة السوقي"[1]، و قال واصفاً لغة الكتب: "وليس الكِتاب إلى شيء أحوج منه إلى إفهامِ معانيه؛ حتى لا يحتاج السامع لما فيه من الروية، ويحتاج من اللفظ إلى مقدار يرتفع به عن ألفاظ السِّفْلَة والحشو، ويحطُّه من غريب الأعراب، ووحشي الكلام..."[2] فاستعمال اللفظة الغريبة يحول دون بيان القصد من الكلام، ويدلّ على عجز صاحبه عن استعمال اللفظة المأنوسة، ووضعها في الأحق بها.

إن الغموض الذي يكتنف مثل هذه الألفاظ يعود إلى أنها ألفاظٌ غير مأنوسة الاستعمال، فعدم جريانها وذيوعها على ألسنة أهل اللغة؛ يجعل من

---

١ . البيان والتبيين، مصدر سابق: ١٠٣/١

٢ . كتاب الحيوان، مصدر سابق:١/ ٦١

معانيها بعيدةً خفيّةً، يصعُب الوقوف عليها، وذلك كلفظة (**مُسرّج**) في قول العجاج:

أزمَانَ أبْدَتْ وَاضِحاً مُفَلَّجاً أغَرَّ بَرَّاقاً وَطَرْفاً أبْرَجاً

ومُقْلَةً وحَاجِباً مُزَجَّجاً وفَاحِماً ومَرْسِناً مُسَرَّجاً

فكلمة مسرّجاً من الغريب الذي يُحتاج في فهمه إلى بحث في كتب اللغة أو إلى تخريجٍ بعيد. وتستكره غرابة اللفظ لسببين رئيسين[1]

الأول: أن الكلمة الغريبة توجب حيرة السامع في فهم المعنى المقصود من الكلمة، وبخاصة عندما يتردد هذا اللفظ بين معنيين أو أكثر، مما يزيد من حيرة السامع على أي وجه يحمله.

أما السبب الثاني: فيكمن في الحاجة إلى تتبع اللغة، وكثرة البحث عن معنى هذه اللفظة الغريبة في معاجم اللغة وكتبها.

وأما وحشي الكلام وحُوشيه وعقيمه فبمعنىً واحدٍ، والمقصود به اللفظ الغريب الذي لم تألفه الأذن، ولا يُتَكلم به إلا شاذاً، أي أنه لم يجر به الاستعمال، والإبهام الذي يلحق هذه الألفاظ، وصعوبة الوقوف على معانيها؛ جعل من استعمالها عيباً، وبخاصة إذا كانت من متكلفٍ.

ومن ذلك ما أخذه الآمدي على أبي تمام حيث قال: وأما قول عمر رضي الله عنه في زهير: "إنه كان لا يتتبع حوشي الكلام"، فإن أبا تمام كان - لعمري - يتتبعه ويتطلبه، ويتعمد إدخاله في شعره، وذلك كقوله:

أهْلَسُ ألْيَسُ لجَّاءٌ إلى هِمَمٍ تُغَرِّقُ الأسْدُ في آذِيِّها الْلِّيسَا

وأجاز قدامة مجيء الألفاظ الوحشية في شعر الأعراب المتقدمين، ولم يعتبره عيباً، بَيْد أنه لم يجز ذلك لحسن هذه الألفاظ؛ ولكن لغلبة العجرفة على

---

١ . معجم البلاغة العربية، مرجع سابق : ٦٠٦

الأعراب؛ ولأن الشاعر منهم عندما يأتي بالوحشي في كلامه، فإنه يستعمله بعادته، وسجية لفظه، وليس على جهة التطلب والتكلّف[1]، أي أن الشاعر منهم يستعملها، وهو يحسب أن سامعيه على علم بمعناها، وأنهم لن يجدوا عناءَ في فهم مراده، وإدراك مقصده.

وأخبر العجّاج أن الكميت والطرمّاح كانا يسألانه عن الغريب، فيخبرهما به، ثم يجده في شعرهما، وقد وضعاه في غير مواضعه. فقيل له: "ولم ذاك ؟ قال: لأنّهما قرويان؛ يصفان ما لم يريا، فيضعانه في غير موضعه، وأنا بدويّ أصف ما رأيت؛ فأضعه في مواضعه"[2].

٢- ألا يكون متكلفاً متوعراً.

قال أبو هلال: "والتكلّف طلب الشيء بصعوبة؛ للجهل بطرائق طلبه بالسهولة، فالكلام إذا جُمع وطُلب بتعبٍ وجهد، وتُنُوِّلت ألفاظه من بعدٍ، فهو متكلفٌ"[3] ويعاب التكلّف والتَوعر في استعمال الألفاظ، لأن ذلك من باب وضع اللفظ في غير موضعه، الأمر الذي ينشأ منه التعقيد؛ الذي يصْعُب معه الوصول إلى المعنى؛ لعدم استيفاء الدلّيل التام عليه، ومما جاء في صحيفة بشر بن المعتمر، تحذيرَه الناشئةَ من التكلّف والتوعّر في استعمال ألفاظ اللغة، حيث قال: "إياك والتوعر؛ فإن التوعر يسلمك إلى التعقيد، والتعقيد هو الذي يستهلك معانيك، ويشين ألفاظك،... وإنما مدار الشرف على الصواب، وإحراز المنفعة"[4]، فدلالة الألفاظ على ما تحتها من معانٍ دلالةً تامةً، لا يكون إلا بالبعد عن التوعر في

---

٥. ينظر، نقد الشعر، مصدر سابق: ١٧٢

٢. كتاب الأغاني، لأبي الفرج الأصبهاني على بن الحسين، دار إحياء التراث العربي، ١٩٦٣م: ٩٧/٢

٣ . كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، لأبي هلال الحسن بن سهل العسكري، تح: على البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي ط/٢، د/ت: ٥٠

٤ . البيان والتبيين: مصدر سابق:٩٩/١

استجلابها، والتكلّف في استعمالها، وقد قدَّم أصحابُ البحتري صاحبهم على أبي تمام - ووافقهم في ذلك الآمدي -؛ لوضعه الكلام في مواضعه، ولقرب المآتي، وانكشاف المعاني، فمتى وُضع اللفظ موضعه الأحق به؛ كان أدلّ على المعنى من غيره، ومتى "خرج من الاستكراه، وسلم من فساد التكلّف؛ كان قميناً بحسن الموقع، وبانتفاع المستمع"[1].

وردَّ الجرجاني - صاحب الوساطة - استعمال اللفظ العذب السهل، واستعمال المستكره الوعر، إلى الطبع؛ حيث قال: "لقد كان القوم يختلفون في ذلك، وتتباين فيه أحوالهم، فيرق شعر أحدهم، ويصلب شعر الآخر، ويسهل لفظ أحدهم، ويُتَوعَّر منطق غيره؛ وإنما ذلك بحسب اختلاف الطبائع، وتركيب الخلقة، فإن سلامة اللفظ، تتبع سلامة الطبع، ودماثة الكلام، بقدر دماثة الخلقة..."[2].

٣- أن يعبِّر اللفظ عن المعنى بدقةٍ ووضوحٍ.

وذلك بأن يختار المنشئ اللفظة التي يَضْمن بها تجسيد الصورة، ونقل الإحساس، والتعبير عن الفكرة تعبيراً دقيقاً واضحاً، "فالشاعر الموفق هو الذي يهتدي إلى الكلمة التي تكون شديدة الإبانة عما يريد"[3]؛ حيث إن بعض الألفاظ قد تتقارب حول تأدية معنىً معينٍ، إلا أن بعضها يكون أدلّ من بعض، ومن أدلّ الشواهد على ذلك ما رواه أبو هلال العسكري من أن ابن هرمة سمع رجلاً ينشد قولَه:

بِاللهِ رَبِّكَ إِن دَخَلتَ فَقُل لَهَا هَذا ابنُ هرمَةَ قائماً بالباب

---

١ . البيان والتبيين: مصدر سابق:٥/٢

٢ . الوساطة بين المتنبي وخصومه، مصدر سابق: ١٨

٣ . أسس النقد الأدبي، مرجع سابق: ٤٥٢

فقال: ما كذا قلت. أكنت أتصدق؟ قال: فقاعداً. قال: أكنت أبول؟ قال: فماذا ؟ قال: واقفاً. ليتك علِمْت ما بين هذين من قَدْرِ اللفظ والمعنى. فابن هرمة تحَرّى اللفظ الذي يعبَر عن قصده تعبيراً دقيقاً. فقال (واقفاً) ولم يقل (قائماً أو قاعداً) لأنهما يقتضيان الدوام والثبوت، ويوحيان في سياق البيت بالاستجداء والذل. لذلك اختار ابن هرمة اللفظ (واقفاً)؛ ليثير في أذهان سامعيه -وأولهم المخاطب- صورةً توحي بأنفته، وعزة نفسه.

ومما يحول دون التعبير عن المعنى تعبيراً واضحاً دقيقاً، استعمال الألفاظ المشتركة، فهذه الألفاظ تستعملها العرب للدلالة على أكثر من معنىً، وإذا لم يُقِم الأديب دلّيلاً على معناه المقصود؛ يستغلق المعنى على المتلقين؛ ويصعب عليهم الوصول إلى المراد. فالمشترك اللفظي يعد من أهم مسببات الغموض الذي يكتنف بعض الأعمال الأدبية. ففي قول الحارث بن حلزة اليشكري:

زَعَمُوا أَنَّ كُلَّ مَن ضَرَبَ العَيـ ـرَ مَوالٍ لَنا، وَأَنّا الوَلاءُ

قال ابن منظور: قيل: معناه كلُّ مَن ضرب بِجفنٍ على عَيرٍ، **وقيل:** يعني الوتد، أي من ضرب وتداً من أهل العَمَد، وقيل: يعني إياداً لأنهم أصحاب حَمير، وقيل: يعني جبلاً... وقال أيضاً: العَيْر: السيّد والمَلِك. وعَيْرُ القوم: سيّدُهم[1].

فأقوال أهل اللغة تعدّدت في تفسير هذه الكلمة، وليس هناك قرينةٌ بيّنةٌ نُرجّح مراد القائل بناءً عليها، فكل معنىً من تلك المعاني التي يدلّ عليها هذا اللفظ يصلح لأن يكون قد قصد إليه الشاعر؛ لذلك فإنه يعاب على الأديب استخدام اللفظة المشتركة ما لم يُقِم دلّيلاً واضحاً، وقرينةً بيّنةً تدلّ على المعنى المراد[2].

---

١ . ينظر، لسان العرب: مادّة (عير)

٢ . ينظر، أسس النقد الأدبي، مرجع سابق: ٤٦٧

٤- **أن يفيد معنىً فلا يكون حشواً زائداً.**

والمقصود بالإفادة هو أن تكون اللفظة قد أدَّت معنىً جديداً لم يفده غيرها، فيكون لها دورٌ في تأدية المعنى، وتكون ذاتَ قيمةٍ في الكلام الذي سُلِكت فيه[١] ؛ لذلك كان النقاد يأخذون على الشاعر حشْوَ بيته بألفاظٍ لا لتأدية معنىً جديدٍ، بل يُدخِلُها لإقامة الوزن لا غير.

قال قدامة بن جعفر في بيت أبي عدي العبشمي

نَحْنُ الرُؤوسُ وما الرُّؤوسُ إذَا سَمَتْ فِي الْمَجْدِ للأَقْوَامِ كَالأَذْنَابِ

فقوله: **(للأقوام)** حشوٌ لا منفعة فيه.

واعتبر أبو هلال العسكري أن الحشو يكون على ثلاثة أضربٍ: اثنان منها مذمومان، وواحدٌ محمودٌ.

فأول المذمومين: كالذي مرَّ آنفاً في بيت العبشمي. والثاني: هو العبارة عن المعنى، بكلامٍ طويلٍ لا فائدة في طوله، ويمكن التعبير عنه بأقصر منه وذلك كقول النابغة الذبياني:

تَبَيَّنْتُ آيَاتٍ لَهَا فَعَرَفْتُهَا لِستَّةِ أعْوَامٍ وَذَا الْعَامُ سَابِعُ

قال أبو هلال: "كان ينبغي أن يقول: (لسبعة أعوامٍ) ويتم البيت بكلامٍ آخر فيه فائدةٌ"[٢] . وقد يكون الحشو محموداً وذلك كقول كثيِّر:

لَوَ انَّ البَاخِلِينَ وأنْتِ فِيهِمْ رَأَوْكِ تَعَلَّمُوا مِنْكِ المِطَالاَ

"فقوله: (وأنتِ فيهم) حشوٌ إلا أنه مليحٌ. ويسمي أهل الصنعة هذا الجنس اعتراض كلامٍ في كلامٍ"[٣] فعندما يكون الحشو من هذا النوع، أي كأنْ يزيد

---

١ . نفسه: ٤٦٥

٢ . كتاب الصناعتين، مصدر سابق:٥٥

٣ . كتاب الصناعتين، مصدر سابق:٥٥

المعنى قوةً، أو يؤكده، أو يضْفي عليه جديداً؛ فإنه يُحْمد. ويُلقَّب بألقابٍ حسب إفادته، منها الاحتراس والتتميم والالتفات. أما إذا كان اللفظ زائداً ليس له أي دورٍ في أداء المعنى، فذلك الفضلة الذي وجب حذفه.

ثانياً: الأساس البُنيوي.

ينصب اهتمام النقاد - وفق هذا الأساس - على بنية اللفظة؛ حيث اشترطوا أن تكون حروفها متلائمةً منسجمةً، يسهل النطق بها، وعابوا تنافر حروفها، ومخالفتها للعرف العربي سواءَ أكانت هذه المخالفة باستعمال الملحون أو العامي، أم باستعمال الصيغ والأبنية المخالفة للقانون اللغويّ الصحيح.

١- تنافر الحروف.

اهتم علماء البلاغة والنقد بالحروف التي تتكون منها اللفظة، واشترطوا تباعد مخارج هذه الحروف؛ لأن تقاربها يجعل من النطق بها أمراً صعباً، مما يفقدها صفة الخفة والسلاسة، وسهولة الجريان على الألسن، فتكون مستثقلةً تمجها المسامع، وتنكرها الأذواق؛ لذلك أوصوا باستعمال الألفاظ الخفيفة المتلائمة الحروف، وتجنّب ما كان متنافراً مستثقلاً.

ولعل الجاحظ كان من أوائل من شَخَّص هذه الظاهرة، واهتم ببيان أسبابها؛ وذلك عندما تحدث عن حسن البيان، وحثّ الناشئة على أن يحذوا حذو أهل البلاغة والبيان من الفصحاء، والعلماء البلغاء، فبيّن ما يعتري بعض هذه الألفاظ من تنافرٍ وثقلٍ، وتحدَّث حديثاً مفصلاً عن عيوب النطق، ومخارج الحروف، وما يتلاءم منها وما يتنافر، كما بين أن من هذه الحروف ما لا يقترن في كلمة واحدة،... وغايته من ذلك بيان الأسباب التي قد تحول دون بلوغ الغاية التي وُضِعَ لها الكلام.

وذهب أبو هلال إلى "أن الشأن ليس في إيراد المعاني،... وإنما الشأن في جودة اللفظ وصفائه، وحسنه وبهائه، ونزاهته ونقائه، وكثرة طلاوته ومائه..."[١] وجودة اللفظ وطلاوته إنما تكونان "بتآلف حروفه، وسهولة جريانه على اللسان"[٢]، وبهذا التآلف والتلاؤم الحاصل بين حروف اللفظ؛ يحسن الكلام في المسمع، ويسهل في المنطق؛ ومن ثم يكون له أثرٌ في نفوس المتلقين. ومن الألفاظ التي تنافرت حروفها فوجب بذلك ثقلها على اللسان وصَعُبَ النطق بها، لفظة (مستشزرات) في قول امرئ القيس:

غَدائِرُهُ مُسْتَشْزِراتٌ إلى العُلاَ تَضِلُّ المدارَى في مُثَنّىً ومُرْسَل

ومنشأ الثقل في "مستشزرات" هو اجتماع السين والشين والزاي والراء وكلها متقاربة في المخارج[٣].

وأخلص من ذلك إلى أن ترتيب وحدات اللفظ الصوتية عاملٌ مهمٌ يتوقف عليه خفّة اللفظ وعذوبته، فيكون رقيقاً مستعذباً نطقاً، عندما تجري حروفه على اللسان بكل سلاسةٍ ويسرٍ، ومُساغاً مسمعاً، لا تمجه آذان المتلقين.

٢- ألا تكون مخالفةً للعرف العربي.

أكد النقاد ضرورة أن يلتزم الأديب بالعرف العربي الذي جرت عليه ألسنة العرب الفصحاء، ودعوا إلى تجنب ما كان ملحوناً ليس على سبيل الأعراب الخلَّص؛ سواءً بالالتزام بأبنية ألفاظ اللغة وصيغها التى ثبت استعمالها، أو بتجنب المستهجن الأجنبي على ألفاظ اللغة؛ وذلك حفاظاً على اللغة، وحرصاً منهم على

---

١. كتاب الصناعتين مصدر سابق:٦٤

٢. المصطلح النقدي: مرجع سابق:١٢٠

٣. معجم البلاغة العربية، مرجع سابق: ٨٨٣

ألا يشوبها العامي، أو يدخلها الملحون المصروف عن حقّه؛ فيشين فصاحتها، أو يلحقّها الهجين الردئ، فيذهب ببعض جمالها وطلاوتها.

لذلك فقد وجه أهل العلم بالبلاغة والنقد نقدهم لكل من عدلّ عن أساليب العرب الفصحاء، فعابوا على الشعراء استعمالهم للصيغ المخالفة لأبنية اللغة القياسية، كما عابوا اللحن وسخروا ممن كانوا يلحنون في كلامهم، أو يستعملون الملحون الشائع على ألسنة العوام، وامتدحوا من سلك مسالك البلغاء، وسار على طريق أرباب البيان الفصحاء.

وقد فنّد الجاحظ رأي من ذهب إلى أن من أفهمك حاجتك كان بليغاً، وإنْ بألفاظ ملحونة، معدولٍ بها عن جهتها الأحق بها، فقال: "فمن زعم أن البلاغة، أن يكون السامع يفهم معنى القائل، جعل الفصاحة واللكنة، والخطأ والصواب، والإغلاق والإبانة، والملحون والمعرب، كلَه سواء، وكله بياناً، وكيف يكون ذلك بياناً؟... ولولا مخالطة السامع للعجم، وسماعه للفاسد من الكلام؛ لما عرفه"[1].

وقال ابن قتيبة: "ونستحبّ له -أي للأديب الناشئ- أن يَعْدلّ بكلامه عن الجهة التي تُلزمه مستثقَلَ الإعراب؛ ليَسْلم من اللحن وقباحة التقعير"[2]؛ لذا فإنه يعد مخالفاً للقياس والعرف العربي، كل لفظٍ شاذٍ عن الأبنية والصيغ التي تواضع العرب عليها، وأقروا فصاحتها. ومن ثم فإن استعمال الملحون، والعامي الجاري على غير سبيل الإعراب، والمخالف لقانون اللغة عيبٌ، على الشاعر أن يتجنبه. ومما أخذه النقاد على الشعراء من هذا الباب، ما أخذه ابن وكيع على المتنبي في قوله:

---

١. البيان والتبيين، مصدر سابق: ١١٥

٢. أدب الكاتب، تأليف أبي محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، شرحه وكتب هوامشه الأستاذ: على فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٨م :١١٥

بَياضُ وَجهٍ يُريكَ الشَمسَ حالِكَةً وَدُرَّ لَفظٍ يُريكَ الدُرَّ مُخشَلَباً

قال ابن وكيع: "جعل أبو الطيب كلام العامة لغةً وأصلاً يبني عليه ويستندإليه.أيّ عربيٍ عرف المخشلب قط ؟. وفي أيّ شعرٍ ورد لفصيحٍ أو مولدٍ حتى نجيزه له؟"[1]

وكذلك ما أخذه الآمدي على أبي تمام من استعماله لفظة "تفرعن" في قوله:

وَمَشهَدٍ بَينَ حُكمِ الذُلِّ مُنقَطِعٌ صاليهِ أو بِحِبالِ المَوتِ مُتَّصِلُ

جَلَّيتَ وَالمَوتُ مُبدٍ حُرَّ صَفحَتِهِ وَقَد تَفَرعَنَ في أوصالِهِ الأَجَلُ

حيث قال: "وقوله "وقد تفرعن في أفعاله الأجل" معنى في غاية الركاكة والسخافة، وهو من ألفاظ العامة..."[2].

ثالثاً: الأساس النفسي

ينظر النقاد من خلاله إلى ما يتركه اللفظ المستعمل من أثرٍ في نفس المتلقي، حيث يتم على ضوء ذلك التمييز بين الألفاظ، فيقدِّمون اللفظ على غيره، بناءً على مدى تأثيره في نفوس المتلقين. أما إذا كان اللفظ ذا أثرٍ سلبيٍ فإنه بلا شكٍ مما يُحذَّر من استعماله، ومما يُشترط في اللفظ على هذا الأساس:

١- ألا يكون موحياً بمعانٍ يكرهها المستمع يتطيرمنها.

فبعض الألفاظ قد توحي بعدة معانٍ، ومن هذه المعاني ما يثير غضَبَ المتلقي وسخَطه. فيكون أثر هذه الألفاظ سلباً لا إيجاباً، مثل ما كان من الحجّاج عندما أنشدته ليلي الأخيلية قصيدتها التي تقول فيها:

أَحَجَّاجُ إنَّ اللهَ أعْطاك غايَةً يُقَصِّرُ عنها مَن أرادَ مَداها

فعندما قالت:

---

١. المنصف للسارق والمسروق منه لأبي محمد الحسن بن وكيع، تح: أ.عمر بن إدريس، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي، ط/١، ١٩٩٤م: ٣٦٧

٢. الموازنة، مصدر سابق: ٢١٣

إذا هَبَطَ الحَجَّاجُ أرْضاً مَريضةً تَتَبَّعَ أقْصى دائها فَشفاها
شَفاها مِنَ الدّاءِ العُضالِ الذي بِها غُلامٌ إذا هَزَّ القَناةَ سَقاها

قال: لا تقولي غلامٌ، قولي همامٌ. وذلك لما توحي به لفظة "غلام" في نفوس السامعين من معاني الطيش والجهل والصبوة[1].

وقال ابن طباطبا: "ينبغي للشاعر أن يحترز في أشعاره، ومفتتح أقواله، مما يُتطيّر منه، أو يُستجفَى من الكلام، كالمخاطبة بالبكاء، ووصف إقفار الديار،... فإن الكلام إذا كان مؤسّساً على هذا المثال تطيّر منه سامعه"[2] فقد تَطَيّر الفضل بن يحي البرمكي من قول أبي نواس، حين أنشده:

أَرَبعَ البَلى إنَّ الخُشوعَ لَباد عَليكَ وَإنّي لَم أخُنكَ وِدادي

ولما انتهى إلى قوله:

سَلامٌ عَلى الدُنيا إذا ما فُقِدتُمُ بَني بَرمَكٍ مِن رائِحينَ وَغادِ

استحكم تطيّره. وقيل إنه لم ينقض إلا أسبوعٌ حتى نزلت بهم النازلة.[3]

ومن ذلك أيضاً قول المتنبي:

فَأنجُمُ أمواهِ في النُحوسِ وَأنجُمُ سُؤّالِهِ في السُعودِ)[4]

قال ابن وكيع : "صدر هذا البيت لفظٌ يُتطيّر من مثله..."[5]

إن الشاعر المبدع، هو الذي يسعى بكل ما لديه من إمكانيات لاستغلال الطاقات الإيحائية، التي تحملها الكلمات استغلالاً تاماً لصالحه، كأن يستثمرها لتصوير فكرة ما، أو لتحديد موقفه من أمرٍ معينٍ، أو الإيماء إلى غرضٍ من الأغراض.

---

١. أسس النقد الأدبي، مرجع سابق: ٤٥٦
٢. عيار الشعر، مصدر سابق: ١٦٢
٣. نفسه: ١٦٢
٤. ديوانه، مصدر سابق: ٥٣
٥. المنصف للسارق والمسروق منه، مصدر سابق: ٤٨٦

١- أن تكون اللفظة ظريفةً مستعذبةً.

أوصى علماء البلاغة والنقد باستعمال الألفاظ العذبة الخفيفة؛ لأن "المعاني إذا كُسيت الألفاظ الكريمة، وأُلبست الأوصاف الرفيعة، تحوَّلت في العيون عن مقادير صورها، وأربَت على حقائق أقدارها، بقدر ما زُيِّنت، وحسب ما زُخرِفَت"[١] وكان لها بالغ الأثر، وعظيم التأثير. ويعدّ من حذق الأديب وشاعريته استعماله الألفاظ التي من شأنها أن تنشِّط ذهن المتلقي، وتُلهب حواسّه، وتستميل سمعه، وتزيد من حماسه، فمتى كان "اللفظ كريماً في نفسه، متخيراً من جنسه،... حبَبَ إلى النفوس، واتصل بالأذهان، والتحم بالعقول، وهشّت له الأسماع، وارتاحت له القلوب، وخف على ألسن الرواة، وشاع في الآفاق ذكره، وعظُم في الناس خطره"[٢].

وبناءً على هذه الاعتبارات ووفق هذه التصورات كانت الأسس والمقاييس التي يُنتقَد لفظ الأديب كلما خالفها أو أخلَّ بشيءٍ منها، فمتى ابتعد المنشئ عن سماجة التكلّف، وقباحة التقعير، وعدلّ عن السوقي المبتذل، والمتنافر المستثقل، إلى الفصيح السهل، والخفيف المستعذب، كانت معانيه أقرب ما تكون لسامعيه؛ فتطرب لها مسامعهم، وتقبلها أذواقهم، ويكون لها بالغ الأثر في النفوس.

******

١. البيان والتبيين، مصدر سابق: ١٧٤/١

٢. البيان والتبيين، مصدر سابق:٥/٢

المبحث الثالث: الْكلـمَـةُ المـُفْرَدَةُ ومَكَـانَتُها في النَّـص

تُعد الكلمة المفردة أصغر وحدات اللغة، فهـي "اللفـظ الموضـوع لمعنـى مفرد"[1] ، مهمَّته الإشارة إلى شيءٍ معينٍ، يكون دالاً عليه؛ فبهذه الألفاظ يُعبِّر الناس عن المعاني القائمـة في صـدورهم "المتَصـوّرة في أذهـانهم، والمتخلِّجـة في نفوسـهم، والمتّصلة بخواطرهم، والحادثة عن فكرهم،..."[2]، وعلى قدر خبرة الأديب بمواضـع الكلمات وأوان استعمالها، ودرايته بأساليب نسجها، وطرق رصـفها؛ تكـون إصـابةُ المعنى، وتتحقّق الفائدةُ بأسلوبٍ بليغ

قال أبو هلال العسكري: "مدار البلاغة على تخيّر اللفـظ، وتخـيّره أصـعب من جمعه ونظمه"[3] .فاختيار اللفظة المناسبة أول المقومات التي تتحقق بها بلاغة الكلام.

وقال أحمد حسن الزيات: "إذا اسـتطعت أن تجـد الكلمـة التـي لا غنـى عنهـا، ولا عـوض منهـا، ثـم وضـعتها في الموضـع الـذي أُعِـدَّ لهـا، وهُنـدِس عليها،...ضمِنْت الدقة، والقـوةَ و الصـدق، والطَبْعِيّـةَ والوضـوح، وأمِنْـتَ الـترادف والتقريب والاعتساف، ووضْعَ الجملة في موضع الكلمة"[4].

والكلمة المفردة تؤدّي دوراً أساساً في تكوين النص، والصـورة التـي يكـون بها مطابقاً لمقتضيات الحال؛ فكل نصٍ أدبيٍ له مقتضـياتٌ، واعتبـاراتٌ خاصـةٌ بـه، تناسـب المقامات والأحوال التي أُنشِـئ فيها ولهـا ذاك الـنصّ. وبقـدر رعايـة هـذه المناسبات والأغراض التي صِيغَ لها الكلام، واعتبار خصوصية كل منها؛ "يرتفع شـأن

---

١. التعريفات، لعلي بن محمد الشريف الجرجاني، تح: د.عبد المنعم الحنفي، دار الرشاد، د/ت:٢١٢

٢. البيان والتبيين، مصدر سابق:٦٠/١

٣. كتاب الصناعتين، مصدر سابق:٢٩

٤. دفاع عن البلاغة، أحمد حسن الزيات، دار الرسالة، د/ت:٨٣

الكلامِ حُسْناً وقَبولاً"[1] ؛ لذا فإنّ الشاعر أو الخطيب إذا ارتجل كلاماً كانت "عنايته بالكلام على حسب الحال، وقدر الحفل، وكثرة الحشد، وجلالة المقام"[2]. في حين يكون لمقتضى الحال، ودواعي الكلام - أو المناسبات التي يقال فيها - دورٌ بارزٌ في حمل المنشئ على اختيار الجنس الأدبي[3]، - الذي يمثل الإطار العام الذي ينسج فيه النص - فيكون مرةً خطبةً مقتضبةً، وتارةً أبياتاً موزونةً، وأخرى رسالةً، أو مقالةً ... كذلك فإن موضوع المقال، أو الخطبة، والغرض من الرسالة أو القصيدة، يُحَتِّم على الأديب أن يسلك في نسج ذلك النص مسلكاً خاصاً، ينتقي فيه الكلمات التي تناسب غرضه، وتنسجم مع موضوعه، دون غيرها من الكلمات، ويجعلها على نحوٍ متلائمٍ متشاكلٍ؛ فيحقق التعادلَ بين ألفاظه ومعانيه، ويضمن الانسجام بين أحاسيسه وإيقاع كلماته، وبين عاطفته وموسيقى النص.

ولما كانت الغاية تقريبَ البعيد، وإظهارَ الخفي، وتمييزَ الملتبس، ومن ثمّ التأثير والإقناع، فإن المفردات والعبارات الملائمة لموضوع الأديب، من شأنها أن تثير في النفوس أخيلةً وذكرياتٍ؛ تخدم غرضه، ويكون لها عظيمُ الأثر في إقناع المستمعين بفكرته، والتأثير في نفوسهم بصوره وأخيلته؛ وذلك لأن الكلمة في خطبة الخطيب أو قصيدة الشاعر "لا تفسر بالعقل وحده، لكنّها تفسّر كذلك بالقلب والخيال"[4].

قال أبو سليمان الخطّابي: "اعلم أن عمود هذه البلاغة،... هو وضع كل نوعٍ من الألفاظ، التي يشتمل عليها فصول الكلام موضعَه، الأخصَ الأشكلَ به،

---

١. معجم البلاغة، د بدوي طبانة، منشورات جامعة طرابلس، ط١، ١٩٧٥م :٩٤/١

٢. تأويل مشكل القرآن، لابن قتيبة، تح: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية بيروت، ط١، ٢٠٠٢م:١٧

٣. ينظر : الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، ط١٢، ٢٠٠٣م: ١٢٢

٤. فن الخطابة، د. أحمد محمد الحوفي، دار نهضة مصر ط٤ د/ت: ١٨٢

الذي إذا أبدلّ مكانَه غيرُه جاء منه: إما تبدلّ المعنى الذي يكون منه فساد الكلام، وإما ذهابُ الرونق، الذي يكون معه سقوط البلاغة"[1]. ومن هذا المنطلق انصب اهتمام النقاد على هذه الوحدات الأولية التي يتكون منها النص؛ فدققوا في ملاءمتها وانسجامها مع موضوع النص وغرضه سواءً من حيث دلالة هذه الألفاظ دلالةً تامةً على المعاني المقصودة؛ وذلك بما تحمل من دلالاتٍ وإيحاءاتٍ تضيئ المعنى، وتعبّر عن القصد. أم من حيث الجرس الموسيقي الذي تحدثه حروفها عند النطق بها وإنشادها، ومدى انسجامه مع النغم المتماوج خلال النص. فالنابغة الذبياني مثلاً انتقد حسانَ بن ثابت حين أنشده:

لَنا الجَفَناتُ الغُرُّ يَلمَعنَ بِالضُحى وَأسيافُنا يَقطُرنَ من نَجدَةٍ دَما

قائلاً: "أنت شاعرٌ، ولكنّك أقللت جفانك وأسيافك"[2]. فعابَ على حسان أنه لم يعبر بالصيغة الدالّة على الكثرة التي تلائم فخره بقومه وتستوفي معانيه المقصودة، حيث قال: "أسيافنا وأسياف جمع لأدنى العدد"[3] وإنما تفاخر الشعراء بكثرة القوم والعشيرة، ومن ذلك قول عمرو بن كلثوم:

مَلأنَا البَرّ حَتّى ضاقَ عَنّا وَماء البَحرِ نَملؤُهُ سَفيناً

قال الجاحظ في مناسبة الألفاظ للمقاصد والأغراض: "لكل ضربٍ من الحديث ضربٌ من اللفظ، ولكل نوعٍ من المعاني نوع من الأسماء: فالسخيف للسخيف، والخفيف للخفيف، والجزل للجزل،..."[4]؛ فالغرض المراد من الأبيات المنظومة، أو

---

١. بيان إعجاز القرآن للخطابي ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن تح: محمد خلف الله ومحمد سلام، دار المعارف مصر. د/ت:٢٧

٢. الموشح، لأبي عبيد الله محمد بن عمران المرزباني، تح: على محمد البجاوي، دارالفكر العربي، القاهرة، د/ت:٧٧

٣. نفسه : ٧٨

٤. كتاب الحيوان: مصدر سابق :١٧/٢

الفِقَر المنثورة، يفرض نفسه على مفردات النص، فكل حديث له ما يناسب غرضه من الألفاظ. فإذا كان الحديث "قد وضع على أنَّه مضحكٌ ملهٍ وداخلٌ في باب المزاح والطيب، فاستعمَلْتَ فيه الإعراب، انقلب عن جهته. وإن كان في لفظه سخف، وأبدلْت السخافة بالجزالة، صار الحديث الذي وضع على أنه يَسُر النفوس يُكربها ويأخذ بأكظامها"[1]. وكذلك قال القاضي الجرجاني: "أرى لك أن تقسم الألفاظ على رتب المعاني، فلا يكون غزلك كافتخارك، ولا مديحك كوعيدك، ولا هجاؤك كاستبطائك، ولا هزلك بمنزلة جدك،... بل ترتب كلاً مرتبتَه، وتوفيه حقّه، فتلَطِّف إذا تغزَّلتَ، وتفَخِّم إذا افتخرتَ"[2]. وهو في ذلك يرمى إلى مراعاة جانبي اللفظ كليهما: دلّالته، وجرسه الموسيقي. فمن حيث دلالته على المعنى يُقدَّمُ اللفظُ - على غيره - لاستيفائه المعاني المقصودة، وتمام دلّالته عليها، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى يقدم اللفظ ذو الجرس الموسيقي المنسجم مع الغرض. فتكون هذه الألفاظ قويةً رنانةً في الفخر، وتكون نقيةً مختارةً، لا ابتذال فيها ولا سوقية في المدح[3] ، بينما ألفاظ الغزل تكون "لطيفةً مستعذبةً ، مقبولةً غير مستكرهة، فإذا كانت جاسيةً، كان ذلك عيباً..."[4].

وإخفاق الأديب في اختيار الألفاظ التي تناسب الموضوع، وتنسجم مع الغرض الذي وَضَع . له حديثه؛ يحول دون مراده، كما يفتح على مقالته أبواب النقد. فمن ذلك عابوا ابن الرومي في هجاء امرأة:

مَنْ شَعْرُها مِنْ فِضَّةٍ وَثَغْرُهَا مِنْ ذَهَب

---

١. نفسه.

٢. الوساطة، تح: محمد أبو الفضل وعلى البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت : ٢٤

٣. أسس النقد الأدبي عند العرب، مرجع سابق:١٨١

٤. نقد الشعر، مصدر سابق:١٩١

لأنه أراد وصف شَعْر المرأة بالبياض، ووصف ثغْرِها بالإصفرار والذبول، فاستعمل ألفاظاً توحي بالجمال والنفاسة في موضع الهجاء، فخرج كلامه مخرج المدح، وقد قصد الهجاء. وكذلك رُوي أن طرفة بن العبد كان يستمع للمسيب ينشد فلما قال:

وقَدْ أتنَاسَى الهَمَّ عِنْدَ احْتِضَارِهِ بِنَاجٍ عَلَيْهِ الصَّيْعَرِيَّة مُكْدَمِ

قال طرفة وهو شاعر يعرف أقدار المعاني ومواضع الألفاظ: "استنوق الجمل". للدلالة على خطأ الشاعر في استعماله لفظة "الصيعرية" التي توصف بها الناقة في وصف الجمل.

لقد اهتم علماء البلاغة والنقد اهتماماً كبيراً بالدقة في اختيار اللفظ المناسب، فدعوا إلى استعمال الألفاظ المحيطة بالمعنى، والملائمة لموضوع النص، حتى إنّ كثيراً منهم جعل من تخيّر اللفظ ركناً أساساً ليبلغ الكلام بتآلفه درجةَ البراعة، وليحظى ببيانه بمزية البلاغة. فالفكرة التي تدور في خلد الأديب، والمعاني التي تشغل حيزاً في مخيلته، مستورةٌ خفيّةٌ، فإذا ما أراد طرحها والإفصاح عنها، عمَد إلى هذه الألفاظ، ينْتَقي منها ما يُصوِّر فكرته، ويُبِين مراده. لذا كان عليه "أن يتخيّر من اللفظ ما كان أقربَ إلى الدلالة على المراد، وأوضحَ في الإبانة عن المعنى المطلوب، ولم يكن مستكره المطلع على الأذن، ومستنكر المورد على النفس"[1] أي أنه مطالبٌ بأن يلتمس من الألفاظ "ما رقَّ وعذُبَ، وخفَّ وسهُل، وكان موقوفاً على معناه، ومقصوراً عليه دون ما سواه، لا فاضِلَ ولا مقصِّرَ ولا

١. إعجاز القرآن، للقاضي أبي بكر الباقلاني، عالم الكتب بيروت، ط١، ١٩٨٨م،:١٢١

مشترَكَ ولا مستَغْلَق"[1]؛ إذ لا تكون البلاغة بإفهام المعنى وبيانه فحسب، بل تتم بإيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ[2].

لذا أكدَّ البلاغيون والنقاد أهمية تخير اللفظ، ودعوا إلى الدقة في استعماله؛ وذلك بمراعاة الفروق الدقيقة بين هذه المفردات، ومن تم وضع اللفظ المناسب في المكان المناسب، بناءً على هذه الفروق. وقد كانت لأبي هلال العسكري وقفاتٌ مميزةٌ عند هذه الفروق، وخاصةً في كتابه الموسوم بالفروق في اللغة، الذي خصّصَه لإثبات التفاوت بين دلالات بعض الألفاظ - التي قد يُظَنَّ أنها تدلّ على معنىً واحدٍ - خدمةً للمتأدبين وطلاب العلم، فبَيّنَ فيه الفرق بين معانٍ تقاربت حتى أشكَلَ الفرق بينها. وكان دافعه إلى ذلك هو ما في معرفة هذه الفروق من منفعةٍ كبيرةٍ وفائدةٍ عظيمةٍ؛ حيث "يؤدِّي إلى المعرفة بوجوه الكلام، والوقوف على حقائق معانيه، والوصول إلى الغرض فيه"[3]. ومن الألفاظ التي تناولها أبو هلال وبيَّن ما بينها من فروقٍ دلاليةٍ: (النأي والبعد) في قول الحطيئة :

ألاَ حَبَّذا هِنْدٌ وأَرْضٌ بِهَا هِنْدُ وهِنْدٌ أَتَى مِنْ دُونِهَا النَّأْيُ والبُعْدُ

قال أبو هلال: "إن النأي يكون لما ذهب عنك، إلى حيث بلغ، وأدنى ذلك يقال.له نأيٌ. والبعد تحقيقٌ: التروح والذهابِ إلى الموضع السحيق"[4]. وعليه يكون لكل لفظٍ دلالته الخاصة التي لا تكون في الآخر. ويكون استخدام الحطيئة للفظة (النأي) في البيت السابق؛ لدلّالة على ذهاب المحبوبة عنه، بَعد أن كانت قريبةً، ومجيئه بلفظ (البعد) ليدلّ على تحقّق بُعدِها، واستقرارها في مكانٍ لا يتأتى له الوصول إليه.

---

١. رسائل الجاحظ، مصدر سابق: ٤٨/٣

٢ . ينظر، النكث في إعجاز القرآن، مصدر سابق: ٦٩

٣. الفروق في اللغة، مصدر سابق:٩

٤. الفروق في اللغة، مصدر سابق : ١٤

وقد أصاب - أبوهلال – فيما ذهب إليه؛ حيث إن المتتبع للفظين تقاربا في المعنى يجد أن أحدهما لا يصلح لأن يُوضَع مكان الآخر في جميع السياقات المختلفة؛ وذلك لعدم استيفائه للمعاني المقصودة، التي تستوجب وجود اللفظ الأخص الأنسب دون الآخر الأقل مناسبةً. أمَّا التعبير بهما في موضعٍ أو بضعة مواضعٍ، فليس إلا من طريق المشاكلة، ويبقي في كل واحدٍ منهما ما ليس في الآخر من معنىً وفائدةٍ.

إن استقلال كل كلمةٍ بحروفٍ معينةٍ يجعلها ذات نغمةٍ موسيقيةٍ تتميز بها عن غيرها من الكلمات - التي قد تلتقي معها في الدلالة على جزء معينٍ من المعنى - لذا يجب على المنشئ أن يفطن لما بين هذه المفردات من تفاوتٍ، فينظر فيما تتكون منه هذه الوحدات اللغوية، إذ تنتظم تحت كل وحدةٍ منها وحداتٌ أصغر هي الحروف وأصواتها وبتآلف هذه الحروف وتلاؤمها؛ تستعذب الكلمة، وتروق لسامعيها. خاصةً عندما تلتقي حروف مكونةً إيقاعاً يتناسب مع المعنى أو يوحي به ؛ فيتآزر إيقاع هذه المفردة مع المعنى ويتكاثفان لبيان القصد.

ثم إن هذه المفردات بعد التأليف بينها، وسبكها مع بعضها في النص، تكَوِّن باجتماعها نغمةً تتماوج من خلال ذاك النص، ويوحي انتظامها بوقعٍ موسيقيٍ خاصٍ، يكون له أثرٌ بالغٌ في المستمع، حيث تهيئ النفس لاستقبال كلماتٍ وتراكيب منسجمةٍ مع باقي النص. أما إذا حدث خللٌ في هذا الإيقاع، واضطرب هذا النغم، بأن جيء بلفظةٍ مغايرةٍ للنسج، مخالفةٍ للتركيب؛ فإنها آنذاك تصك السمع، وتقلق الحسَ، ويكون لها أثرٌ سلبيٌ في نفس المتلقي. وقد رُوي أن جريراً أنشد بعض خلفاء بني أمية قصيدته التي يقول فيها:

بانَ الخَليطُ بِرامَتَينِ فَوَدَّعوا أو كُلَّما رَفَعوا لِبَينٍ تَجزَعُ

كَيفَ العَزاءُ وَلَم أَجِد مُذ بِنتُمُ قَلباً يَقِرَّ وَلا شَراباً يُنقَعُ

قيل إن الخليفة طَرِب. له طرباً شديداً حتى بلغ قوله:

وَتَقولُ بَوزَعُ قَد دَبَبتَ عَلى العَصا هَلاّ هَزِئتِ بِغَيرِنا يا بَوزَعُ

فقال له عبد الملك: أفسدتها ببوزع؛ وذلك لثقل هذه الكلمة، وقبحها وبغضها.

وقال المرزباني معلقاً على قول أبي تمام:

خَشُنتِ عَلَيهِ أُختَ بَني خُشَينِ وَأنجَحَ فيكِ قَولُ العاذِلَينِ

"هـذا كـلامٌ لا يشـبه خطـاب النسـاء في مغـازلتهن...وهو لهجـاء النسـاء أولى"[1] ؛ لأنه لمَّا كان مذهب الغزل الرقّة واللطافة، والشكل والدماثة؛ كـان حقيقـاً بألفاظه أن تكون "رقيقةً، خفيفـةً، عذبـةً، تحـكى نـوازعَ نفسـيةً رقيقـةً، كالشـوقِ والدّلالِ، والفتنةِ والهيامِ"[2].

وقال بعض البلغاء: "أنذركم حسن الألفاظ، وحـلاوة مخـارج الكـلام، فـإن المعنى إذا اكتسى لفظـاً حسـناً، وأعـاره البليـغ مخرجـاً سـهلاً، ومنحـه المـتكلم دلاًّ متعشّقاً، صار في قلبك أحلى، ولصدرك أملا"[3]. لاسيما إذا كانت هذه الكلمات تعبّر عن شعورٍ صادقٍ وتجربة معاشة، فتكون آنذاك صدى صادقاً لما تحكى من صوتٍ أو تؤدّي من معنىً ولونٍ[4]، ويدلّ قـول قـيس بـن ذريـح - يصـف لوعتـه بفـراق لبنى- على برا عته وحذقه في اختيار الألفاظ المناسبة والمعبّرة عـن البـين والفـراق، وذلك حين يقول:

فَيا قَلبُ خَبِّرني إِذا شَطَّتِ النَوى بِلُبنى وَبانَتْ عَنكَ ما أَنتَ صانِعُ

أَتَصْبِرُ لِلبَينِ المُشِتِّ مَعَ الجَوى أَمَ انت امرُؤٌ ناسِي الحَيـاءِ فَجازِعُ

فَما أَنا إِن بانَت لُبَينَى بِهاجِعِ إِذا ما اِستَقَلَّت بِالنِّيامِ المَضاجِعُ

---

١. الموشح، مصدر سابق: ٣٨٠

٢. الأسلوب، للشايب، مصدر سابق:٨٤

٣. البيان والتبيين، مصدر سابق: ١٧٣

٤. ينظر، الأسلوب للشايب مصدر سابق: ١٠٥

وَكَيفَ يَنا مُ المَرءُ مُستَشعِرَ الجَوى ضَجِيعَ الأَسى فيهِ نِكاسٌ رَوادِعُ

فالشاعر انتقى الألفاظ - (شطت، النوى، صدت، البين، المشت، الجوى، بانت، جازع...) - بعناية فائقة للتعبير عن الأسى والحزن والضيق الذي يعيشه، واستعمل ألفاظاً مألوفةً في التعبير عن البَعْد والافتراق والصَّدِّ، فتجلَّت من خلالها نبرَة الحزن، وألَمُ الحُرْقة، وشدَّة الوَجْد. وجاءت منقادةً غير مستكرهة ولا متكلّفة، وعبّرت عن مقصوده، وصوّرت حاله - بعد فراق الحبيبة - تصويراً دقيقاً. فمن يقرأ هذه الأبيات يعاين هذه الصورة المؤثّرة، ويستشعر حال الشاعر، ومدى معاناته.

وكلما كانت اللفظة خفيفةً على اللسان، حلوةً في الفم، استُحْسِنت، وطرِبَت لإيقاعها النفوس؛ إذ يحسن الكلام "بسلاسته، وسهولته، ونصاعته، وتخيّر لفظه، وإصابة معناه،... فتجد المنظوم مثل المنثور في: سهولة مطلعه، وجودة مقطعه، وحسن رصفه وتأليفه، وكمال صوغه وتركيبه"[1].

لذا كان من النقاد من يرى أن عذوبة اللفظ ورونقه قد تذهب - أحياناً - بزيادة حرف، أو نقصان حرف، فيذهب بذلك رونق الكلام. وذلك كقول البحتري:

أَهْلاً بِذَلكُمُ الخَيَالِ المُقْبِلِ فعلَ الذي نَهْوَاهُ أو لَم يَفْعَلِ

ذهب الباقلاني إلى أن فيه ثقلٌ وتطويلٌ، وحشوٌ وذلك في قوله "ذلكم الخيال" وأخفّ منه قول الصنوبري:

أهلاً بِذَاكَ الزَّورِ مِنْ زَوْرِ شَمْسٌ بَدَت فِي فَلَكِ الدَّوْر

ولا يخفى ثقل (ذلكم) على اللسان؛ لما زِيدَ على هذا اللفظ من حروف، فكانت هذه الحروف حشواً؛ إذ لم تضف معنىً زائداً على معنى (ذاك)، فخفَّت هذه، وكان معها بهاء البيت ورونقه، وثقلت تلك، فجاء معها البيت ثقيلاً متكلفاً.

---

١. كتاب الصناعتين، مصدر سابق: ٦٤

إن صياغة العمل الأدبي مرحلة تنبئ عن براعة المنشئ وحذقه، وذلك عندما يتمكن من نسج الألفاظ وتنسيقها "ونظمها في وضعٍ خاصٍ يحدث جرساً موسيقياً، أو قوةً، أو وضوحاً وتوكيداً لمعانيه، ومبالغةً في إبراز أفكاره التي يريد العبارة عنها" [1] ،فأداء المعنى بوضوحٍ، والتعبير عنه بدقةٍ، يرجع - إلى حدٍ كبير- إلى وضع هذه الكلمات مواضعها المناسبة، بحيث تكون كل كلمةٍ منها متعلقةً بأختها، منسجمةً معها، فتتضافر عبارات النص كلها، لإبراز المعنى، وتوضيح الفكرة. أما إذا ما حشرت هذه الكلمات في النص حشراً، "وقسرت عليه قسراً، دلّت على بعض المعنى، أو أبانت عن غيره"[٢].

إن لوضع المفردة في موضعها المناسب، وسبكها مع أخواتها -تبعاً لما يقتضيه المعنى المقصود- أهميةً بالغةً في جلاء المعنى وبيانه. وهذا ما عبّر عنه بعض النقاد بقولهم: إن "للفظة المفردة موقعاً في الجملة، فإذا وضعت وضعاً حسناً كانت جميلةً موحيةً، وإذا وقعت في غير موقعها، نبت وأنكرتها الأذواق"[٣] وظهر النص متفاوت النسج، متباين التأليف. أما إذا جمعت ألفاظ النص بين العذوبة والجزالة، "وسلم من حيف التأليف، وبَعُد عن سماجة التركيب؛ وورد على الفهم الثاقب قَبِله ولم يردّه، وعلى السمع المصيب استوعبه ولم يمجه؛ والنفس تقبل اللطيف، وتنبو عن الغليظ،.... والفهم يأنس من الكلام بالمعروف، ويسكن إلى المألوف"[٤] فيظهر النص بتركيب كلماته، ونظم مفرداته، كالوشي المنمنم، والعقد المنتظم.

---

١. البيان العربي، د. بدوي طبانة، مكتبة الأنجلو القاهرة، ط٦، ١٩٧٦م: ١٣٥

٢. دفاع عن البلاغة، مرجع سابق: ٨٢

٣. بحوث بلاغية د. أحمد مطلوب، مطبوعات المجمع العلمي، بغداد ١٩٩٦م: ٥١

٤. كتاب الصناعتين، مصدر سابق: ٦٣

ويرى ابن طباطبا العلوي أن الشاعر كالنسّاج "الذي يفَوّفُ وشْيَه بأحسَنِ التَفْويف ويُسَدِّيه ويُنَيّره ولا يهلْهِلُ شيئاً منه فيَشينُه"[1] ولكي يكون العمل الشعري جميل النسج، حسن التأليف، على الشاعر أن يثقّفه ويحسّنه فإذا كملت معانيه وكثرت الأبيات "وفَّقَ بينها بأبيات تكون نظاماً لها، وسلكاً جامعاً لما تَشَتَّت منها، ثم يتأمّل ما قد أدَّاهُ إليه طبعُه، ونَتَجَتْه فكرَتُه، فيستقصي انتقادَه، ويرَمّ ما وَهَى منه، ويبدلّ بكل لفظةٍ مستكرهةٍ لفظةً سهلةً نقيةً"[2] فاختيار الألفاظ المناسبة، وتنقيحها وإبدال بعضها من بعض "يوجب التئام الكلام، وهو من أحسن نعوته وأزين صفاته، فإن أمكن مع ذلك منظوماً من حروف سهلة المخارج كان أحسن له، وأدعى للقلوب إليه..."[3] إذ ليس أقبح من الكلمة المباينة للنسج؛ لنبوَها بين أخواتها المنسجمات.

قال الآمدي: "ليس الشعر عند أهل العلم به إلا حُسْنَ التأتي، وقرب المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه، المستعمل في مثله"[4] فلا يحتاج سامعه إلى تأويل معانيه، ولا يجد صعوبة في الوصول إلى المراد منه. وإنما قيل إن أبا تمام قد أفسد الشعر حين سلك في البديع؛ لأنه قدَّمَ الحرص على الإتيان بالطباق والتجنيس - في شعره – على أحقيّة اللفظ المناسب بالوضع في المكان المناسب، "حتى صار كثيرٌ مما أتى به من المعاني لا يعرف ولا يعلم غرضه فيها...."[5] . بينما احتج أصحابُ البحتري في تقديم صاحبهم - على أبي تمام - لحلاوة ألفاظه، وصحة سبكه، ووضعه الكلام

---

١. عيار الشعر، مصدر سابق: ٤٣

٢. نفسه.

٣. كتاب الصناعتين، مصدر سابق: ٦٤

٤. الموازنة بين الطائيين، مصدر سابق: ٣٨٠

٥. نفسه : ١٢٥

مواضعه[١].فجاءت معانيه قريبة في متناول سامعيها. وهذا ما جعل من حسن النظام وصحة التركيب شرطاً أساساً لبلوغ الكلام مرتبة البلاغة وعلّل بعضهم ذلك بأنه: "قد يتكلم الفصيح بالكلام الحسن، الآتي على المعنى، ولا يحسن ترتيب ألفاظه، وتصيير كل واحدةٍ منها مع ما يشاكلها، فلا يقع ذلك موقعه"[٢] فمما أتى في نهاية النظم، وجاءت الكلمة منه موضوعة إزاء أختها، مقترنة بما يشاكلها، قول أمير المؤمنين على بن أبي طالب -كرم الله وجهه - في بعض خطبه: "أين من سعى واجتهد، وجمع وعدّد، وزخرف ونجّد، وبنى وشيّد،..."[٣] قال صاحب البرهان في وجوه البيان: "لم يقل: أين من سعى ونجّد، وزخرف وشيّد، وبنى وعدّد. ولو قال ذلك لكان كلاماً مفهوماً، ومن قائله مستقيماً، وكان مع ذلك فاسد النظم، قبيح التأليف"[٤].

إن تقديم الكلمة على غيرها، واختيار اللفظة دون سواها يرجع إلى الذوق السليم، والأذن الموسيقية، وعليهما يجري نظم الكلمات، ونسج المفردات، وإليهما يعزى التفاضل بين الأدباء. فحسن اختيار المفردة، وصحة نظمها مع أخواتها ينبآن عن حذق الأديب ورهافة حسه. وبراعته وصحة طبعه فنسجه هذه الألفاظ في عباراتٍ نسجاً خاصاً يؤدِّي "نغمةً عامةً، ملائمة لما يصف، سواءً أكان منظراً رائعاً يبعث الإعجاب، أم معركةً حاميةً تثير الرهبةَ، أم حوادثَ متتابعةً تملك العقل، أم يأساً قاتلاً، أم أملاً عريضاً"[٥] فيكون بذلك قد وظّف هذه

---

١. ينظر نفسه: ١٠، وما بعدها.

٢. البرهان في وجوه البيان، لأبي الحسين إسحاق بن إبراهيم بن سليمان بن وهب الكاتب، تح: حفني محمد شرف، مكتبة الرسالة، د/ت : ١٢٩

٣. نفسه: ١٣٠

٤. نفسه.

٥. نفسه: ١٠٦

الإمكانات الكامنة في الألفاظ، من إيحاءاتٍ معبّرةٍ، ومشاعر جيّاشةٍ، لتصوير ذاك المشهد، والتعبير عن تلك الفكرة. ولهذا كانت الكلمة المستعملة بحذقٍ، والمنتخبة بحسٍ مرهفٍ وذوقٍ، أساسَ إصابة المعنى، وإدراك الغرض، وكان لحسن التأليف، وبراعة النظمِ دورٌ بالغُ الأهمية في إبراز هذه المعاني وبيانها.

إن في اختيار الكلمة المناسبة "الخاصة بالمعنى إبداعٌ وخلقٌ؛ لأن الكلمة ميّتةٌ ما دامت في المعجم، فإذا وصلها الفنان الخالق بأخواتها في التركيب، ووضعها في موضعها الطبيعي من الجملة، دبّت فيها الحياة"[1] وخصوصية اللفظ وأحقيّته بموضعٍ ما في الجملة، تكون بدلالة هذا اللفظ دلالةً تامةً على المعنى المقصود، وآية ذلك ومعياره: أنك لا تستطيع أن تبدّل ذلك اللفظ بغيره، ولا أن تنقله من موضعه إلى موضعٍ آخر[2] . وهذا ما يُضفي سمة الدقة على الكلام، وبه يكون استيفاء المعاني، و إصابة الأغراض.

أي أن اللفظة تؤثر على غيرها - في تركيبٍ ما - بما تثير من معانٍ وصورٍ تُتمِّمُ معاني التركيب الذي دُرجَت فيه، وتكَمِّلُ الصورة التي تشكّلها ألفاظ النص مجتمعةً.

وعليه فإنَّ غرض النص، يؤدِّي دوراً أساساً في تحديد شكل الكلمة المناسبة. له...؛ فالكلمة تكون متمكّنةً مستعذبةً، كلما انسجمت معه، ونابيةً مستكرهةً كلما خالفته؛ لذا لم يكن تقديم نصٍّ على آخر راجعاً لمزيةٍ في ألفاظه - إذ لا تتفاوت الألفاظ قبحاً وجمالاً من حيث هي ألفاظٌ مفردةٌ - وإنما يقدَّم النص على غيره عندما يكون قد اختيرت فيه الألفاظ الأقدر على نقل الفكرة التي جاء لتأديتها، والأفصح في الدلالة على المعاني المقصودة منه، والأكثر ملاءمةً للغرض

---

١. نفسه: ٨٢

٢. دفاع عن البلاغة، مرجع سابق: ٨٢

الذي يرمي إليه، ثم بنظم تلك الألفاظ، ووضع كل كلمة منها الموضع الذي يقتضيه الذوق والعقل، وعلى الأساس الذي يتطلبه النظم. أي أن ألفاظ هذا النص لا تتفاضل فيما بينها من حيث هي مفرداتٍ، إذ لا جمال فيها ولا قبح وهي مفردةٌ لا يجمعها تأليفٌ ولا يضمّها تركيبٌ، بل إن الجمال يكون في علاقتها بغيرها المجاورات لها[1]. فقد تجاور الكلمة أختها المشاكلة لها في نصٍ ما، وتكون حسنة الموقع، متمكنةً الموضع. ثم نجدها - هي نفسها - في نصٍ آخر مستكرهةً تنكرها الأذواق، نابيةً تمجها الأسماع.

وخلاصة ذلك أن البلاغيين والنقاد نظروا إلى هذه المفردة داخل النص على اعتبار أنها لبنةٌ في بناءٍ متكاملٍ، يَحسُن إذا زانته ووافقته، ويَقبُح إذا غايرته وخالفته. فاهتموا بما تقدمه هذه المفردة داخل نسقها باعتبارها لفظاً وضع لمعنىً معينٍ من ناحيةٍ، وباعتبار الصوت الذي ينشأ عند النطق بها من ناحيةٍ أخري.

فباعتبار دلالتها على المعنى اهتموا بالإمكانات التعبيرية المتمثلة في الإيحاءات والظلال الدلالية التي تؤديها هذه المفردة، فتكون بها مستوفيةً للمعنى المقصود، قادرةً على إيصاله للمتلقي بأقل جهدٍ، ودون عناء.

وباعتبارها صوتاً اهتموا بالقيم الجمالية المتمثلة في جرسها الموسيقي، الناشئ من توالي حروفها -عند النطق بها - فاشترطوا انسجامها مع مقاطع النص الصوتية، أو ما يسمى بالإيقاع الداخلي أو موسيقى النص الداخلية. إذ بهذا التركيب الإيقاعي يتسنى للمنشئ نقل الحالة النفسية التي عاشها - من حزنٍ، أو فرحٍ، أو غضبٍ، أو رضىً- إلى المتلقي؛ فتلامس وجدانه وتستجيب لها أحاسيسه، ويكون لها وقْعٌ وتأثير في نفسه.

---

١. ينظر، عز الدين إسماعيل :الأسس الجمالية في النقد العربي :ط٣، ١٩٧٤، دار الفكر العربي : ٢٣٦

ثم كان الحكم على هذه المفردة من خلال هذين الاعتبارين، إما بالتمكن إذا وضعت موضعاً حسناً، وسبكت مع جاراتها سبكاً جيّداً، أو بالنبوّ إذا ما كانت نافرةً من أخواتها، مغايرةً لحال نظيراتها.

obeikandl.com

******

obeikandl.com

الفصل الثانى : المعنى

- المبحث الأول : المراد بالمعنى عند البلاغيين والنقاد
- المبحث الثانى : مقاييس نقد المعانى
- المبحث الثالث : أثر السياق فى المعنى

obeikandl.com

المبحث الأول: المراد بالمعنى عند البلاغيين والنقاد

أولاً: المعنى لغةً واصطلاحاً

قال الزمخشري في أساس البلاغة: "عني بكذا واعتني به، وهو معنيَ به، ومنه قول سيبويه: وهم ببيانه أعنى. وعنيت بكلامي كذا أي: أردته وقصدته، ومنه: المعنى"[١]. وفي اللسان: "لا يقال عُنِيتُ بحاجتك إلا على مَعْنى قصَدْتُها، من قولك عَنَيْت الشيء أعنِيه، إذا كنت قاصداً له..... وعَنَيْتُ بالقول كذا: أردت. ومَعْنَى كلّ كلامٍ ومَعْناتُه ومَعْنِيّتُه: مَقْصدُه، يقال: عَرَفْتُ ذلك في مَعْنَى كلامه ومَعْناةِ كلامه وفي مَعْنِيَ كلامه. وعُنْوانُ الكتاب: مُشْتَقّ فيما ذكروا من المَعْنَى"[٢].

إذن فالمدلول اللغوي للمعنى يعني قصد الشيء، وجاء المعنى الاصطلاحي متضمناً هذا المعنى اللغوي، حيث جاء للدلالة على القصد من الكلام، أي أنه الفحوى والمضمون الذي يُستَدلّ عليه باللفظ[٣]. وعليه: فإن المعنى هو كل ما تؤديه الألفاظ من دلالاتٍ، تومئ إلى أشياء محسوسةٍ موجودةٍ في الخارج، أو إلى أفكارٍ وقيمٍ ومبادئ وأحاسيس نفسيةٍ.

ثانياً: المراد بالمعنى عند البلاغيين والنقاد

قال الدكتور مصطفى ناصف: "إن الخبرة بالمعنى في النقد العربي يكتنفها ضباب واستعمالات غير دقيقة..."[٤] ومن ثم كان النشاط الأدبي أكثر ألوان النشاط غموضاً وتعقيداً. وفي هذا المبحث سأتتبع استعمالات علماء البلاغة والنقد لهذا المصطلح مستشرفاً المفاهيم التي قصدوها من استخدام هذا المصطلح.

---

١. مادّة: عني

٢. لسان العرب: مادّة عنا

٣. ينظر: المصطلح النقدي في نقد الشعر، مرجع سابق: ٣٢٦

٤ . ينظر: نظرية المعنى في النقد العربي، مصطفى ناصف، دار الأندلّس، ط٢، ١٩٨١: ٩

المعنى عند الجاحظ

اهتم الجاحظ اهتماماً كبيراً بالمعنى، منطلقاً في ذلك من الأثر النفسي- الذي يحدثه معنى اللفظ في نفوس المتلقين؛ حيث دعا المتكلم إلى "أن يعرِفَ أقدارَ المعاني، ويوازنَ بينها وبين أقدار المستمعينَ وبين أقدار الحالات، فيجعلَ لكلِّ طبقةٍ من ذلك كلاماً، ولكلّ حالةٍ من ذلك مَقاماً، حتَّى يقسِّمَ أقدارَ الكلام على أقد ار المعاني، ويقسِّم أقدارَ المعاني على أقدار المقامات، وأقدارَ المستمعين على أقدار تلك الحالات"[1]، فالجاحظ هنا يطالب بأن تكون معاني الكلام على قدر أفهام المستمعين وطاقاتهم؛ حرصاً منه على تحقيق المنفعة، والوصول إلى الغاية التي وضعت لها ألفاظ اللغة؛ إذ "مَدار الشّرَف، على الصواب وإحراز المنفعة، مع موافَقَة الحال، وما يجب لكلّ مَقامٍ من المقال"[2] ولذلك كانوا يكرهون أن يزيد منطق الرجل عن عقله، ويعدون البليغ، منْ تخيّر ألفاظه، وأحسَن إفهامَ الناس معانيه. وقال أيضاً: "فإن كان الخطيبُ متكلِّماً تجنَّبَ ألفاظ المتكلِّمين، كما أنّه إنْ عبّر عن شيءٍ من صناعة الكلام واصفاً أو مجيباً أو سائلاً، كان أولى الألفاظ به ألفاظَ المتكلمين؛ إذْ كانوا لتلك العبارات أفهَمَ... وهم تَخَيّروا تلك الألفاظَ لتلك المعاني،... كما وضع الخليل بنُ أحمدَ لأوزان القصيد وقصار الأرجاز ألقاباً لم تكن العربُ تتعارف تلك الأعاريضَ بتلك الألقابِ، وتلك الأوزانَ بتلك الأسماء..."[3]

ويُفهم مما سبق أن المعنى عنده يأتي مرادفاً للمدلّول الذي يؤدِّي إليه ظاهر اللفظ، فيدلّ عليه دلالةً مباشرةً. ويؤكد ذلك حديثه عن الإطناب والإيجاز حيث قال: "إنما الألفاظ على أقدار المعاني، فكثيرُها لكثيرها، وقليلُها لقليلها،

---

١. البيان والتبيين، مرجع سابق، ١/ 100

٢. نفسه: ١/ 99

٣. نفسه : ١/ 100

وشريفُها لشريفها، وسخيفُها لسخيفها، والمعاني المفردةُ، البائنة بصُورها وجهاتها، تحتاج من الألفاظ إلى أقلَّ مما تحتاج إليه المعاني المشتركة، والجهاتُ الملْتبسة"[١]، فهذه المعاني المفردة لا يُحتاجُ لإظهار أحدِها سوى ذكر اللفظ الدالّ عليه؛ إذ يتساوى في فهمها كل العارفين بالوضع، ويكفيهم للوقوف عليها الاستدلال بالرموز المتواضع عليها. فالحبّ مثلاً "اسم واقع على المعنى الذي رسم به، لا تفسير له غيره"[٢] لهذا فإنه يرى أن أحسن الكلام ما كان قليله يغني عن كثيره ومعناه في ظاهر لفظه؛ حيث الدلالة في بِنيةِ الكلام نفسِه. وعليه فإن الاسم بلا معنىً لغوٌ لا طائل من ورائه "ولا يكون اللفظ اسماً إلا وهو مضمّن بمعنىً، وقد يكون المعنى ولا اسم له"[٣] ، فأكّد بذلك أن المعاني قائمةٌ موجودةٌ، وأن مدار الأمر على إفادتها وبيانها، ومتى لم تكشف العبارة عن المعنى، فهي اللغو والظرف الفارغ الذي لا طائل من ورائه.

كما يأتي مصطلح المعنى – عنده - مرادفاً للفكرة المجردة، فقد جاء في باب البيان أن: "المعاني القائمة في صدور الناس، المتصورة في أذهانهم، والمختلجة في نفوسهم، والمتصلة بخواطرهم، والحادثة عن فكرهم، مستورة مخفية.... وإنما يحي تلك المعاني ذكرهم لها، وإخبارهم عنها، واستعمالهم إياها، وهذه الخصال هي التي تقربها من الفهم، وتجليها للعقل"[٤] فأراد بهذه المعاني كل الأفكار والتصورات والمشاعر والأحاسيس النفسية التي يغلب عليها الطابع الذهني الا تجريدي، فهي دائرةٌ في ذهن المنشئ، جائلةٌ في فكره، ولا سبيل للمتلقي يُوصِلُه

---

١. كتاب الحيوان، مصدر سابق:٣ /٣٢٢

٢. رسائل الجاحظ: مصدر سابق:٢/١٢٧

٣. نفسه: ١/١٨٤

٤. البيان والتبيين، مصدر سابق، ١/ ٦٠

إلى هذه الأفكار والمشاعر والتصورات، ما لم يعمد المنشئ إلى دوالَّ تقود إليها، وتُفصِح عنها.

هذا وقد تنبّه الجاحظ -برهافة حسّه، وسلامة ذوقه - إلى المعنى الفني أو ما يعرف بالمعنى الشعري، حيث يأخذ المعنى طابعاً فنيّا إبداعيّا، فقد قال الأصفهاني: "أخبرني أبو دلّف هاشم بن محمد الخزاع قال: تذاكروا يوماً شعر أبي العتاهية بحضرة الجاحظ، إلى أن جرى ذِكر أرجوزته المزدوجة التي سماها "ذات الأمثال"؛ فأخذ بعض من حضر ينشدها حتى أتى على قوله:

يا لِلشَبابِ المَرِحِ التَصابي رَوائِحُ الجَنَّةِ في الشَباب

فقال الجاحظ للمنشد: قف: ثم قال: انظروا إلى قوله: "رَوائِحُ الجَنَّةِ في الشَبابِ" فإنّ له معنىً كمعنى الطرب الذي لا يقدر على معرفته إلا القلوب، وتعجز عن ترجمته الألسنة، إلا بعد التطويل وإدامة التفكير. وخير المعاني ما كان القلب إلى قبوله أسرع من اللسان إلى وصفه"[1].

فالجاحظ يعتبر أن "لهذه العبارة الشعرية مذاقاً خاصاً وفيضاً من المعاني الشعرية الخاصة، التي تفعم القلب، وتثير الوجدان، وتحرّك الخيال"[2] ولعلّ هذا الإحساس ناجمٌ من تمكّن المعنى في القلب، وتأثيره في الوجدان، خلافاً للمعاني التي تقوم على أفكارٍ مجرّدة مبتذلة، فهي أقل حظاً في اختلاب القلوب، وأضعف أثراً في النفوس؛ ولذلك سخر من أبي عمرو الشيباني حين استجادته قول الشاعر:

لا تحسِبَنَّ الموتَ مَوْتَ البِلَى فَإنَّما الموتُ سُؤالُ الرِّجالِ

كـ لاهما موتٌ ولكِنَّ ذا أفظَع من ذاكَ لـذلِّ السُّؤال

---

١. كتاب الأغاني، مصدر سابق: ٣٦/٤

٢. المعنى الشعري في التراث النقدي، د.حسن طبل، مكتبة الزهراء،١٩٨٥ :١٤٦

وقال : وأنا أزعم أنَّ صاحب هذين البيتين لا يقول شعراً أبداً، ولولا أن أدخلَ في الحكم بعض الفتك؛ لزعمت أنّ ابنَه لا يقول شعراً أبداً"[1]؛ فسخر من صاحب هذين البيتين، وعدَّه ممّن لا يقدر على الشعر البتة، وذلك لوقوفه عند حدود الفكرة المجردة المبتذلة، التي عبّر عنها تعبيراً لا يختلف كثيراً عن أي تعبيرٍ نثريً. كما سخر ممن استجادهما.

فالشاعر في رأي الجاحظ مطالبٌ بتشكيل المعاني في صورٍ وقوالبَ لغويةٍ خاصةٍ، يستوحي منها السامعون دلالاتٍ معينة، ومن خلال هذه الدلالات يتم التأثير في النفوس، وتثار الانفعالات، وتستمال القلوب؛ وهذا ما جعله يذهب إلى أن "الشعر لا يُستطاع أن يترجَم، ولا يجوز عليه النقل، ومتى حوِّل تقطَّع نظمُه، وبطلَ وزنُه، وذهب حسنُه، وسقطَ موضعُ التعجب، لا كالكلامِ المنثور"[2] وإذا ما نُثِر البيتان السابقان فإنه لا يُفْتَقد أي جزءٍ من المعنى الذي جاء فيهما؛ ولذلك اعتبر أن قائل البيتين لا يقول الشعر البتةَ؛ لأنه لم يستطع صياغة الفكرة التي تناولها صياغةً تثير خيال السامع، وتحرك شعوره، وتخاطب وجدانه، حتى يكون لها دورٌ فاعلٌ في التأثير على المتلقي لهذه الفكرة. أي أنه يطالب بإفهام المعنى إفهاماً مؤثِّراً.

ومن خلال هذا التصور يمكن فهم ما كان الجاحظ يرمي إليه بقوله: "المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجميّ والعربيّ والبدويّ والقرويّ والمدنيّ، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وصحة الطبع، وجودة السبك"[3] فالجاحظ يرى أن جميع المعاني من حقائقَ ومضامينَ وحكمٍ

---

١. كتاب الحيوان، مرجع سابق: ٦٧/٢

٢. نفسه: ٥٣/1

٣. نفسه: ٦٧/٢

ومفاهيمَ مستقرةٌ في أذهان كل الناس، باديةٌ لا تخفى على أحدٍ منهم، وإنما الشأن في أسلوب صياغة هذه المعاني، وطريقة إخراجها في قالبٍ فنيٍ بديعٍ. وعليه فإن الشاعر- في رأيه - عندما يتناول معنىً من هذه المعاني، مطالبٌ بأن يسبكه سبكاً فنياً يبدع في تشكيله وصياغته، بحيث يكون لهذه الصياغة دور في إظهار هذا المعنى في حلةٍ جديدةٍ، وصورةٍ معبرةٍ لا تقف عند حدود دلالة الألفاظ على معانيها الأولية، وإنما يجعله بهذه الصياغة أدلّ وأظهر، وبهذا التشكيل أبهى وأعبر؛ إذ الشعر "صناعةٌ، وضربٌ من النسج، وجنسٌ من التصوير"[1]، ومما يؤكد هذا الفهم استجادته لأبيات عنترة في صفة الذباب حيث قال الجاحظ: "إنه وصفَه فأجاد صفته فتحامى معناهُ جميعُ الشعراء فلم يعرضْ له أحدٌ منهم، ولقد عَرضَ له بعضُ المحدَثين ممن كان يحسَنُ القَول، فبلغ من استكراهه لذلك المعنى، ومن اضطرابه فيه، أنّه صار دلّيلاً على سوء طبعه في الشعر"[2]. حيث قال عنترة:

جادَتْ عليها كلُّ عينٍ ثَرَّةٍ فَتَرَكْنَ كلَّ حَديقةٍ كالدِّرْهـمِ
فترى الذُّبابَ بها يغنِّي وحْدَه هَزِجاً كفعْلِ الشَّارِبِ المترنِّمِ
غَرِداً يَحُكُّ ذِراعَـه بذِراعِه فِعْلَ المكبِّ على الزِّنَادِ الأجذمِ

ثم قال: "ولم أسمع في هذا المعنى بشعر أرضاه غير شعر عنترة"[3]. فالمعنى الذي تضمنته أبيات عنترة يعرفه الجميع، والصورة التي نسج أبياته عليها لا تكاد تخفى على أحد، إلا أنَّ من الشعراء من لم يستطع إخراج هذه الصورة ونسجها، وتشكيلها، وتقديمها، كما قدمها عنترة. ومن هنا ذهب الجاحظ إلى أن الشعر لا يترجم، ومتى ترجِم ذهب حسنُه، وسقطَ ما يحمل على الإعجاب به، فمع أن

---

١. نفسه: ٦٧/٣

٢. كتاب الحيوان، مرجع سابق: ١٤٩/٢

٣. كتاب الحيوان، مرجع سابق: ١٥٠/٢

الشاعر يستعمل ألفاظاً وتراكيب تستعملها العامة، ويتناول معاني تعرفها وتتداولها، إلا أنه – أي الشاعر- عندما يصوغ هذه الألفاظ والتراكيب ينظمها ويشكّلها بأسلوبٍ مميّزٍ، فيضمّنها إيحاءاتٍ دقيقةً، وصوراً معبّرةً، تتعدى الدلالات الحرفية الأولية، وتصبح مفعمةً بالمعاني، غنيةً بالدلالات والظلال الإيحائية التي يستشفها المتلقي إما من أسلوب الصياغة وسبك هذه الألفاظ، وإما من الجرس الموسيقي الذي يثير النفس، أو من خلال الصور التي تتجسد للمتلقي من خلال تلكم التراكيب. أو من هذه العوامل كلِها مجتمعةً.

وخلاصة ذلك أن المعنى عند الجاحظ يأتي مرادفاً للمدلول الذي يؤدِّي إليه ظاهر اللفظ، كما أنه يأتي مرادفاً للحقائق والأفكار المجردة، ولكل التصورات والمشاعر والأحاسيس النفسية هذا من جانبٍ، ومن جانبٍ آخر فرَق بين هذه الدلالات الأولية، والأفكار ذات الطابع التجريدي، والمعاني التي تعبّر عنها الصياغة الفنية، ويصوّرها الشاعر حيث طالب الشاعر إذا تناول معنىً من المعاني بأن لا يقف عند حدود الفكرة المجرّدة القابلة للنثر، وإنما عليه سبك هذه الفكرة في بناءٍ فنيَ بديعٍ، فيكون لصورة هذا البناء الفني خصوصيّةٌ يتميز بها عن تلك الفكرةَ المجردة.

المعنى عند ابن قتيبة

المعنى عند ابن قتيبة يأتي مرادفاً للفكرة التي يعبر عنها بيتٌ أو مجموعة أبيات من القصيدة[1]، ويتم الوقوف على هذه الفكرة، بالتنقيب والتفتيش، ففي حديثه عن أضرب الشعر - التي قسمها إلى أربعة أضرب – يقول عن الضرب الثاني منها: إنه "حسُن لفظُه وحَلا، فإذا فتَّشتَه لم تجد هناك فائدةً في المعنى"[2]،

---

١ . ينظر، تاريخ النقد الأدبي عند العرب طه أحمد إبراهيم: مصدر سابق، ١٢٢

٢ . الشعر والشعراء: مصدر سابق، ١٤

ولذلك فإن مثال هذا الضرب -حسب رأيه- لم يتحقق فيه شيءٌ سوى القدر الذي أدخله باب الشعر من وزنٍ وتقفيةٍ.

وفي الواقع عند تأمّل الأمثلة التي ساقها لهذه الأضرب، ندرك ما يأتي:

ـ أن ابن قتيبة يرى أن ألفاظ الشعر لها خصائصها وسماتها المستقلة، التي قد تختلف أو تتوافق مع ما للمعنى من خصائص وسمات؛ ولذلك فقد يجود المعنى في صياغةٍ رديئةٍ، كما قد لا تحمل الصياغة الجيّدة معنىً جيّداً، وعليه فإن المعنى لا يستمد قيمته من تلك الصياغة، وإنما يستمدها من أمورٍ خارجةٍ عنها[1].

- أن المعاني (**الأفكار**) التي استجادها ذات طابعٍ نفعيٍ اجتماعيٍ، يشترك فيها الجميع، كأن تدور حول الإشادة بالفضائل الإنسانية: كالمهابة والحياء، والصبر والإباء - وذلك في أمثلة الضرب **الأول**- أو أن تكون حكَماً أو أمثالاً أو تشبيهاتٍ جيّدةً، وهي معاني أمثلة الضرب الثالث[2].

إذن فالمعنى عند ابن قتيبة هو الفكرة المجردة التي تستمدّ جودتها مما تقدّمه من منفعةٍ وإفادةٍ للمتلقي، أكثر من أيّ شيءٍ آخر. وجديرٌ بالذكر أن هذه النظرة النفعية إلى الأفكار التي يتناولها الشعر، نشأت في بدايات الحركة النقدية؛ حيث ركَّز النقاد على النواحي الوظيفية للشعر، ومن أهم هذه الوظائف، الوظيفة الاجتماعية حيث يستجاد الشعر على ضوئها بما يقدمه من نفع للمتلقين، من غاياتٍ اجتماعيةٍ، وقيمٍ نبيلةٍ، ترمي إلى تهذيب النفوس، وتقويم السلوك، وتقوية الوشائج، وتقييد الأنساب والقرابات...؛ ولذا كان الشعر الخالي من المعنى

---

١ . ينظر، المعنى الشعري في التراث النقدي، مصدر سابق: ٤٥

٢ . ينظر، نفسه: ٤٥

هو الذي يخلو محتواه الفكري من أفكارٍ بعينها ذات شأنٍ في تحقيق تلك الغاية النفعية[١].

بيد أن ابن قتيبة وإن كان يرى أن المعنى هو تلك الأفكار والقيم المجردة التي تكون في الشعر كما هي في النثر، فإن هذا لا ينفي إدراكه لمفهوم (**المعنى الشعري**) والدليل على ذلك اهتمامه بالصياغة بشكلٍ عامٍ، "فعبارة حسن اللفظ عنده إنما تعني الصياغة الفنية القائمة على التصوير والإيحاء"[٢]. ويؤيد ذلك ما ذهب إليه محمد زغلول سلام في مقدمة تحقيقه لكتاب مغاني المعاني - لزين الدين محمد بن أبي بكر الرازي - من أن ابن قتيبة يعد من أوائل من أثار قضية المعنى الشعري كمقوّمٍ من مقومات الشعر وعنصرَ أساسيّ في بنائه والحكم عليه بالجودة أو القبح[٣].

ودفعه إدراك المعنى بهذا المفهوم إلى تأليف كتابٍ في (تأويل مشكل القرآن) قام فيه بشرح معاني الآيات الكريمة التي أشكل فهمها، وصعب الوقوف على معانيها. قال: "قد بينت ما غمض من معناه – أي القرآن الكريم- لالتباسه بغيره، واستتار المعاني المختلفة تحت لفظه..."[٤] فمن معانيه ما هو ظاهرَ مكشوفٌ يقود إليه ظاهر اللفظ، ومنها ما يكون مستتراً لا يكاد يقف عليه إلا سريع الفهم، العارف بأساليب العربية، ومذاهب أهلها في الإيجاز والاختصار، والإطالة والتوكيد والإشارة، "وإغماض بعض المعاني حتى لا يظهر عليه إلا اللَّقِن وإظهار بعضها..."[٥]* حتى تكون جليّةً واضحةً.

---

١. ينظر، المعنى الشعري، مرجع سابق: ٥٠

٢ . نفسه: ٥٧

٣ . مقدمة محقق "مغاني المعاني" لمحمد بن أبي بكر الرازي،دار المعارف الإسكندرية،١٩٨٧: ٧

٤ . تأويل مشكل القرآن، مصدر سابق: ٦٨

٥ . نفسه: ٥٨

وفي حديثه عن المجاز -في هذا الكتاب - اقترب كثيراً من هذا النوع من المعنى؛ حيث ذهب إلى أنه متى رام أحد من المترجمين نقل آية من هذه الآيات الكريمة إلى شيء من الألسنة، استعصى عليه ذلك. يقول: "ألا ترى أنك لو أردت أن تنقل قوله تعالى: ﴿وَإِمَّا تَخَافَنَّ مِن قَوْمٍ خِيَانَةً فَانبِذْ إِلَيْهِمْ عَلَى سَوَاء﴾[1]، لم تستطع أن تأتي بهذه الألفاظ مؤديةً المعنى الذي أُودِعَتْه، حتى تبسط مجموعها، وتصل مقطوعها؛ وتُظهِر مستورها..."[2] فدلّ هذا على وعيه بصورة المعنى التي تشكلها الصياغة القرآنية؛ حيث تتضافر جميع العناصر اللفظية والمعنوية لتشكيلها تشكيلاً خاصاً لا يقف عند حدود الفكرة المجردة، القابلة للنثر بمجرد الوقوف على دلالات ألفاظها في معاجم اللغة، بل تتعدى ذلك إلى الإيماء بإيحاءات ودلالات زائدة، تستفاد من أسلوب نظم المفردات، وتنبثق من بين جنبات الصياغة.

المعنى عند ابن طباطبا

تأثر ابن طباطبا - في تصوره للمعنى - بسابقيه وبخاصة ابن قتيبة، حيث يتفق معه في النظر إلى قيمة المعنى وفق أسس نفعية وخلقية، بل إنه ينهج الطريقة نفسها في الكشف عن المعنى، فابن قتيبة يدعو إلى تفتيش البيت من الشعر للوصول إلى معناه، وكذلك ابن طباطبا يدعو إلى البحث والتنقير عن هذا المعنى[3] حيث قال: "فإذا اتفق لك من أشعار العرب التي يحتج بها تشبيهٌ لا تتلقاه بالقبول أو حكايةٌ تستغربها، فابحث عنه ونقِّر عن معناه"[4] إذاً فابن

---

١ . سورة الأنفال، من الآية: ٥٨

٢. تأويل مشكل القرآن، مصدر سابق: ٢٢

٣ .ينظر، المعنى الشعري في التراث النقدي، مرجع سابق:٤٥

٤ . عيار الشعر، مصدر سابق: ٤٢

طباطبا يتّفق كثيراً مع ابن قتيبة في اعتبار المعنى فكرةً يُبحَث عنها بالتنقير والتفتيش، ويتم استخراجها من وراء الصياغة، فكل تشبيه في أشعار الفحول المتقدمين لا يخلو من معنىً بديعٍ هو سر قيمته، وما على الناقد إلا التنقير والبحث عنه حتى يكشفه، ويقف عليه.

ويرى ابن طباطبا أن الأفكار التي يتناولها الشاعر في قصيدته هي القطب الأبرز الذي يجب أن يبنى عليه القصيدة، يقول: "فإذا أراد الشاعر بناء قصيدةٍ مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه..."[1] ففكرة كل بيت هي التي تحدد اللفظ الذي يشاكلها، والقافية التي توافقها وإن اتفقت للشاعر "قافيةٌ قد شغلها في معنىً من المعاني، واتفق له معنىً آخر مضاد للمعنى الأول، وكانت تلك القافية أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأول، نقلها إلى المعنى المختار الذي هو أحسن وأبطل ذلك البيت..."[2] وهذا التأكيد على ضرورة العناية بالمعنى، وتقديمه على عناصر العمل الفني يرجع إلى أن المعنى هو أول هذه العناصر حضوراً في ذهن المنشئ بداهةً.

ولعل ابن طباطبا أراد من اعتماد مبدأ الصنعة في الشعر أن يسعى الشاعر- من الناشئة- إلى أن يرقى بشعره إلى مراتب شعر الفحول المتقدمين، لا سيّما وقد كان منهم من كانت هذه سبيله في عمل الشعر، أمثال زهير والنابغة، ومن هنا كان تبنيه لفكرة تنميق الشعر وتحسينه، حيث قال: "واجبٌ على صانع الشعر أن يصنعه صنعةً لطيفةً، مقبولةً حسنةً،...فيحْسنُه جسماً، ويحقِّقُه روحاً، أي يتْقنُه لفظاً، ويُبْدعُه معنىً،... . ويعدلُ أجزاءَه تأليفاً، ويحَسِّن صورتَه إصابةً،

---

١ . نفسه.

٢ .نفسه: ٤٣

ورونقه اختصاراً، ويكرم عنصُرَه صدقاً"[1] أي أنه يطالب الشاعر بتنميق المعنى، وتحسين صورته، والتزام الصدق فيه، وأن يرمَّ ما وَهِي منه، ويبدّل بكل لفظةٍ مستكرهةٍ أخرى سهلةً نقيةً.

وفي الواقع إنه ينطلق في ذلك من فكرة الأنموذج التي كانت تهيمن على الاتجاه النقدي آنذاك؛ حيث كان نقاد العرب ينتقدون الشاعر ويعقبون عليه بقولهم: ألا قال مثل ما قال فلان[2] ... وألحّ على الاقتداء بالشعراء السلف أكثر من مرة، ومن ذلك ما ذهب إليه من أنَّ من أدوات الشاعر" الوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر والتصرف في معانيه،... وسلوك سبلها، ومناهجها في صفاتها، ومخاطباتها، وحكاياتها"[3] وللغاية نفسها يشير إلى تأليفه كتاباً أسماه (**تهذيب الطبع**) حيث جمع فيه ما اختاره من أشعار العرب؛ بغية أن "يرتاض من تعاطى قول الشعر بالنظر فيه، ويسلك المنهاج الذي سلكه الشعراء، ويتناول المعاني اللطيفة كتناولهم إياها، فيحتذي على تلك الأمثلة...."[4].

وقد سجل ابن طباطبا مثلاً أخلاقية وقيماً اجتماعية تصلح لأن تكون محوراً يبني عليه الشاعر معاني قصيدته، حيث عقد لذلك فصلاً جمع فيه مُثُلاً أخلاقيةً يُبنى عليها المدح والهجاء، وقال إن العرب استعملت هذه الخلال وأضدادها في حالي المدح والهجاء، وما على الناشئ إلا أن يسلك في ذلك مناهجهم ويسير على آثارهم[5] وهذا يدلّ على حرصه على أن يكون المعنى الذي يتناوله الشاعر ذا طابعٍ نفعيٍ، كأن يحقّق غاياتٍ خلقيةٍ، أو يؤكّد قيماً اجتماعية؛ فيسهم

---

١ . نفسه:١٦١

٢ . ينظر، نظرية المعنى في النقد العربي، مرجع سابق: ٥٦

٣ . عيار الشعر، مصدر سابق: ٤٢

٤ . نفسه:٤٥

٥ . ينظر، عيار الشعر، مصدر سابق:٥١

بقدرٍ ما في بناء المجتمع السوي... وليت شعري إلى أي مذهبٍ ذهبت معاني الشعر اليوم !

المعنى عند قدامة بن جعفر

يَعتبِر قدامة المعنى **(كالمادّة)** التي يكون فيها التصوير فلا يقوم التأليف الشعري إلا بها. فالمعاني "بمنزلة المادّة الموضوعة والشعر فيها كالصورة"[1] شأنها في ذلك شأن الخشب للنجارة، والفضة للصياغة.

وبقياسه الشعر على هذه الصناعات والمهارات العملية، جعل المعاني بمنزلة المادّة غير المصنّعة، كما جعل الصورة اللفظية التي يبتدعها الشاعر بمثابة الشكل الذي تتخذه تلك المادّة على يد الصانع[2] . ووفقاً لهذا القياس يكون من البدهي وجود المعاني واستقرارها في صدور الناس بصورة إجمالية، قبل وجودها داخل العمل الشعري، الذي تتشكل فيه بأشكال مختلفة وصور فنية متنوعة، وهذا ما ذهب إليه الجاحظ من قبل.

كما يفهم من ذلك أيضاً أنه يقرر أن المعاني أساس قيام الشعر، فكما أن الفضة والذهب مادّة الصائغ يشكلها ويصوغ منها الأقراط وسائر الحلي، فالمعاني مادّة الشاعر ينظمها ويصوغها في قالبٍ فنيٍ يتميز عن غيره بالوزن والتقفية، ومن هنا كان للمعنى دورٌ أساسٌ في قيام الشعر، فكان عنصراً من عناصره وركناً لا يقوم الشعر بدونه؛ حيث الشعر - كما عرفه قدامة - : **"قولٌ موزونٌ مقفىً يدلّ على معنىً"**[3] فدلالة الشعر على معنىً يخرج منه ما جرى من القول على قافيةٍ ووزنٍ دون أن يدلّ على معنىً من جنس الشعر، ومن الواضح أن قدامة عندما قدم هذا التعريف للشعر لم يكن معنيّا فيه بالسمات الفنية، والخصائص التي يتميز بها

---

١ . نقد الشعر، مصدر سابق : ٦٥

٢ . ينظر، المعنى الشعري في التراث النقدي:٦٦

٣ . نقد الشعر، مصدر سابق:٦٤

الشعر عن فنون القول الأخرى، بل كانت عنايته بوضع الإطار العام الذي يحدد من خلاله الشعر تحديداً منطقياً[1]

يبدو واضحاً مراد قدامة من المعنى في هذا التعريف، من خلال شرحه لمحترزات هذا التعريف؛ حيث قال: "وقولنا يدلّ على معنى: يفصل ما جرى من القول على قافيةٍ ووزنٍ مع دلالة على معنىً، مما جرى على ذلك من غير دلالة على معنىً"[2]؛ حيث يبرز هنا مفهوم المدلول المعجمي للألفاظ، أي المعاني التي تقود إليها ألفاظ الشاعر وعباراته، ومما يُرجّح هذا الفهم حديثه عن القافية؛ حيث قال: إنها "لفظة مثل سائر البيت، ولها دلالة على معنى لذلك اللفظ"[3] أي أنها لفظة لا تختلف عن باقي الألفاظ في تأدية المعنى الذي وضعت للدلالة عليه، ومن ثم فإن فهم المتلقي لمعاني الألفاظ الواردة في أي بيت من الأبيات، يقتضي العلم المسبق بالمدلول المعجمي لكل لفظٍ من هذه الألفاظ.

كما يأتي المعنى مرادفاً للفكرة التي يقوم عليها البيت أو الجزء من القصيدة، ويبدو المعنى بهذا المفهوم واضحاً في رأيه الذي خالف فيه سابقيه الذين اشترطوا في المعنى تحقيق المنفعة التي يغلب عليها الطابع الأخلاقي، وذلك حين ذهب إلى أن المعاني "معرضة للشاعر وله أن يتكلم منها فيما أحب وآثر"[4] فللشاعر الحرية التامة في تناول المعنى الذي يريد، سواءً أكان ذلك المعنى شريفاً رفيعاً، أم كان ساقطاً وضيعاً وما عليه إلا توخي "البلوغ من التجويد في ذلك إلى

---

١ . ينظر، المعنى الشعري في التراث النقدي: مرجع سابق: ١٥٥

٢ . نقد الشعر، مصدر سابق:٦٤

٣ . نفسه:٦٩

٤ . نفسه:٦٥

الغاية المطلوبة"[1] ففحش المعنى – في نظر قدامة – لا يؤثر في جودة الشعر. حيث قال: "إني رأيت من يعيب امرأ القيس في قوله:

فَمِثلُكِ حُبلى قَد طَرَقتُ وَمُرضِعٍ فَألهَيتُها عَن ذي تَمائِمَ مُحوِلِ

إِذا ما بَكى مِن خَلفِها انصَرَفَت لَهُ بِشِقٍّ وَتَحتي شِقُّها لَم يُحَوَّلِ

ويذكر أن هذا المعنى فاحشٌ. وليس فحاشة المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه، كما لا يعيب جودة النجارة في الخشب رداءته في ذاته فالمعنى هنا هو الفكرة المجردة التي يقوم عليها هذان البيتان، فقدامة يرى أن هذه الفكرة - في ذاتها – لا تزيد من حسن الشعر إن كانت حسنةً، ولا تزيل جودته إن كانت على درجةٍ من القبح والضعة، بل الغاية التي يجب أن يطمح إليها الشاعر في شعره هي الوصول به إلى أقصى ما يمكن من البيان في عرض هذه الأفكار، أي أن يصل فيها إلى حسن البيان.

إن قدامة لا يطالب الشاعر إلا بتجويد المعنى الذي يتناوله وذلك بأن يقدمه تقديماً حسناً، ويعرضه عرضاً جيّداً. وهذه الاستباحة التامة لجميع المعاني جعلته يذهب إلى أن الشعر لا تفسده الاستحالة ولا يتضرر بالتناقض[2] بل جاوز ذلك إلى المناداة بالغلو، ورَفْض الاقتصار على التوسط[3]؛ فجاء هذا المطلب نتيجةً لعدم اكتراثه بقيمة المعنى في ذاته، ومن ثم إهماله القيم والغايات التي يأتي المعنى لتكريسها.

إن اهتمام قدامة بالشكل الفني وتأكيده على جودة الصياغة الشعرية جعله يُعْنى كثيراً بالمعنى الشعري، وذلك عندما كان الارتباط وثيقاً بين المعنى

---

١ . نفسه:٦٦

٢ . نفسه: ٦٨

٣ . نفسه: ٩٤

والشكل الفني، ونلحظ ذلك في حديثه عن ائتلاف اللفظ مع المعنى حيث ذهب إلى أن لهذا الائتلاف أنواعاً عدّة منها الإرداف، قال عنه: "هو أن يريد الشاعر دلالة على معنىً من المعاني فلا يأتي باللفظ الدالّ على ذلك المعنى، بل بلفظ يدلّ على معنىً هو ردفه وتابع له، فإذا دلّ على التابع أبان عن المتبوع"[1]. فالوقوف على المعنى هنا يحتاج إلى تأمل المتلقي وغوصه في ثنايا الصياغة، ومن ثم اكتشاف العلاقات التي تقوده إلى الوقوف على دلالاتٍ وإيحاءاتٍ جديدة. ففي قول امرئ القيس:

وَقَد أغتَدي وَالطَيرُ في وُكُناتِها بِمُنجَرِدٍ قَيدِ الأَوابِدِ هَيكَلِ

يقول: "أراد أن يصف هذا الفرس بالسرعة وأنه جواد، فلم يتكلم باللفظ بعينه..... فلو قال ذلك بلفظه لم يكن عند الناس من الاستجادة ما جاء من إتيانه بالردف له"[2] . فتذوق المعنى، واستجادة التعبير عنه، اقتضيا أن يعدلّ عن التعبير عنه بألفاظه المعتادة إلى ألفاظٍ تدلّ على توابعه. وهذه هي الغاية التي طالما حثَّ قدامة الشعراء على بلوغها.

هذا وقد اختلط المعنى عند قدامة بالغرض الشعري حيث اعتبر معاني الشعر مرادفة لأغراضه[3] . فقد وضع باباً في(المعاني الدالّ عليها الشعر) وأدرج تحته أغراض الشعر من مدحٍ وهجاءٍ ونسيبٍ ومراثٍ... وذهب في مقدمته إلى أن المعاني أكثر من أن يحاط بها وإنما اقتصر منها على الأعلام المشهورة كما يقول بعد ذلك: "فلنرجع إلى ذكر واحدٍ واحدٍ من المعاني الستة التي قلت: إنها الأعلام من أغراض

---

١ . نقد الشعر، مصدر سابق:١٥٧

٢ . نفسه: ١٥٨

٣ . ينظر، المصطلح النقدي في نقد الشعر، مرجع سابق:٣٢٩

الشعراء في المعاني فأبدأ أولاً بالمدح..."[1] ويدلّ كلامه هذا على أن المعاني والأغراض شيءٌ واحدٌ[2]. ويراد بهما الفكرة المحورية التي يقيم الشاعر عليها قصيدته.

وفي الواقع إنه لما كان الشعراء أكثر حوماً على أفكار محددة، وأشد روماً لمعان معينة، وكثر تداولهم لهذه المعاني فيما بينهم حتى غَدَت أعلاماً مشهورة، صارت هذه المعاني أغراضاً يقصدونها، ويحتذي بعضهم في إصابتها بعضاً. فالفكرة العامة التي يدور عليها المدح، تكمن في إبراز الفضائل النفسية، والأخلاق الحميدة، و في النسيب تكمن في ذكر أحوال الهوى، وإظهار الصبابة والوجد... ومن هنا تبلورت شيئاً فشيئاً فكرة الأنموذج، أو الصورة المثلى في إصابة الغرض وتحقيق المقصود. فكما كانوا يسخرون من الرامي إذا لم يصب الغرض الذي نصب له؛ صار النقاد ينتقدون الشاعر المقصّرَ دون غرضه، ويعَقِّبون عليه بقولهم: هلا قال كما قال فلان.

عندما حدّد قدامة المعاني التي تتناسب مع كل غرض من أغراض الشعر، أراد بيان ما يمكن به إصابة الغرض، فالمدح مثلاً يكون بالعقل والشجاعة والعدلّ والعفة، واعتبر أن الماد ح بهذه الخصال مصيبٌ والمادح بغيرها مخطئٌ[3] ويكون الهجاء أهجى، بكثرة أضداد المدح[4] وأما النسيب الذي يتم به الغرض فهو "ما كثرت فيه الأدلّة على التهالك في الصبابة،... وما كان فيه التصابي والرقة أكثر مما يكون من الخشن والجلادة"[5].

---

١ . نقد الشعر، مصدر سابق: ٩٥

٢ . ينظر، المصطلح النقدي في نقد الشعر، مرجع سابق:٣٢٩

٣ . ينظر، نفسه: ٩٦

٤ . ينظر، نفسه: ١١٣

٥ . نفسه:431

وتحديد قدامة للمعاني والأوصاف والفضائل التي يقوم عليها كل غرضٍ من أغراض الشعر لا يتعارض مع ما ذهب إليه من أن للشاعر الحرية المطلقة في تناول أي معنى من المعاني، إذ أراد بهذا التحديد أن يبيّن بم يكون التمادح، وبم يكون التهاجي، وما يُذكر في رثاء الميت، وما يُقال في النسيب؛ وذلك سعياً لتحقيق مبدأ الملاءمة بين الأغراض والمعاني؛ إذ "جماع الوصف لذلك أن يكون المعنى مواجهاً للغرض المقصود"[1] ومن ثم تحقيق الصورة المثلى والبلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة.

المعنى عند الآمدي

كان تناول الآمدي للمعنى في موازنته بين الطائيين مبنياً على أصولٍ وقواعد فلسفيةٍ؛ لعله كان يهدف من خلالها إلى تحقيق أكبر قدر ممكن من العوامل التي تساعده على إقناع الآخرين بما ذهب إليه، حيث ذهب إلى أن جميع الصناعات - ومن بينها الشعر- تقوم على أربعة أشياء، ولا تستجاد ولا تستحكم أية صناعة إلا بها. وهذه الأشياء هي: "جودة الآلة، وإصابة الغرض المقصود، وصحة التأليف، والانتهاء إلى نهاية الصنعة"[2].

فالآمدي يري أن لكل صناعةٍ مادّة وصورةً. ولا تكون هذه الصناعة جيّدةً مُحْكمةً إلا إذا كان هناك اتفاقٌ وانسجامٌ بين مادّة المصنوع والغرض المقصود منه. فمادّة الشعر الألفاظ وهي العلة الهيولانية وأما صورته فهي المعاني، أي أنها تقابل العلة الصورية. وهذا يعني أن اللفظ هو مادّة البيان التي يُصوَر بها الأديب المعاني والأفكار، وأما صورة هذه الصناعة فهي المعاني والأفكار المقصودة. وهنا

---

١ . نقد الشعر، مصدر سابق: ٩١

٢ . الموازنة، مصدر سابق: ٣٨٢

خالف – سابقه - قدامة بن جعفر فيما ذهب إليه هذا الأخير من أن المعاني كالمادّة والشعر فيها كالصورة.

لقد دارت موازنة الآمدي بين الطائيين حول أسلوب الشاعرين في اختيار الألفاظ وتأليفها، وأراد من الشاعر أن يلتزم بالموروث، فلا يخرج عما تعارف عليه الشعراء السلف من أساليب التعبير ونسج الألفاظ فيكون بذلك بعض كلامه دلّيلاً على بعض وتكون اللفظة مع أختها المشاكلة لها إذ أكثر الشعر الجيد هذه سبيله[1] وذلك كقول زهير بن أبي سلمى:من الطويل

سَئِمتُ تَكاليفَ الحَياةِ وَمَن يَعِش ثَمانينَ حَولاً لا أَبا لَكَ يَسأَمِ[2]

فلما قال "ومن يعش ثمانين حولا" وقدم في أول البيت "سئمت" اقتضى أن يكون في آخره "يسأم"

كما يقول في باب وضعه لبيان فضل البحتري "ليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأتي، وقرب المأخذ....وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه، المستعمل في مثله..."[3] وقال أيضاً "وإذا كانت طريق الشاعر غير هذه الطريقة، وكانت عباراته مقصرة عنها، ولسانه غير مدرك لها....قلنا له... لا ندعوك بليغاً؛ لأن طريقتك ليست على طريقة العرب ولا على مذاهبهم"[4] واهتمام الآمدي بشكل العمل ونظام كلماته جاء على حساب الدلالات والإيحاءات التي تتعدى دلالات الألفاظ المعجمية ومعانيها القريبة المكشوفة إلى الأوزان والموسيقى والصور التي تنبثق عن تركيبٍ دون آخر، وتستوحى من نظمٍ دون نظمٍ... هذا علاوة على أن مطالبة الشاعر بنهجٍ معينٍ وأساليب وتعابير محددةٍ فيه ما فيه من التقييد لطاقات

---

١. نفسه:٢٦٢

٢. ديوان زهير بن أبي سلمى، دار صادر بيروت، د/ ت: ٨٦

٣. الموازنة/ مصدر سابق:٣٨٠

٤.نفسه:٣٨١

الشاعر الإبداعي ة، والتضييق على خياله الواسع، الأمر الذي يجعل منه متّبعاً مقلداً أكثر منه مبدعاً مبتكراً.

ومع أن اهتمام الآمدي بالشكل الفني للعمل الأدبي قاده إلى التركيز على المعنى بمفهومه التجريدي حيث اعتبر أن هذا المعنى المكشوف أو الفكرة المجردة أساس لصناعة العمل الأدبي مع هذا نجد مفهوم المعنى الشعري حاضراً عنده؛ حيث فرّق بين المعنى الذي لا بد من وجوده في العمل الأدبي- والذي أراد به الفكرة المجردة - والمعنى الشعري أي بمفهومه الفني حيث قال:"فإن اتفق الآن لكل صانع بعد هذه الدعائم الأربع أن يحدث في صنعته معنى لطيفاً مستغرباً... فذلك زائد في حسن صنعته وجودتها، وإلا فالصنعة قائمة بنفسها مستغنية عما سواها"[1]. أي أن المعنى الذي يرادف العلة الصورية أساس لا تقوم الصناعة إلا به، وأما لطافة هذا المعنى أو غرابته فإنها وإن كانت دلّيلاً على حذق المنشي وبراعته فإنها خارجة عن الأصول التي تقوم بها هذه الصناعة، وأراد بلطافة المعنى وغرابته تلك الإيحاءات الإضافية والظلال الدلالية التي تنشأ من التركيب والصياغة اللفظية، أي أن معنى البيت يكون لطيفاً أو غريباً عندما تتعدّى دلالات ألفاظ هذا البيت معانيها القريبة المألوفة، وتقود المتلقي إلى دلالات وإيحاءات زائدة على المعنى الأول. ولا تحصل هذه الزيادة إلا إذا أحسن المنشئ ترتيب ألفاظه، وأحسن تركيب عباراته، بحيث لا تكون المعاني قريبة مكشوفة يظهر فيها الابتذال، ولا بعيدة مستغلقة فيلحقّها الإبهام.

---

١. الموازنة، مصدر سابق:٣٨٢

المعنى عند أبي هلال العسكري

أولى أبو هلال العسكري المعنى المعجمي اهتماماً بالغاً، وألّف كتاباً خصّصه للبرهنة على أن لكل لفظ من ألفاظ العربية معنىً يختلف عن غيره، فالبعد غير النأي والهبة غير الهدية، الهبة عطية منفعة تقتضي التمليك أما الهدية فما يتقرب به المهدي إلى المهدى إليه فيقال أهدى المرؤوس إلى الرئيس ووهب الرئيس إلى المرؤوس ولهذا لا يجوز أن يقال إن الله يهدي إلى العبد بل يقال إن الله يهب العبد [1] واحتجَّ لذلك بقوله إن: "الاسم كلمةٌ تدلّ على معنىً دلالة الإشارة، وإذا أشير إلى الشيء مرةً واحدةً فعرف، فالإشارة إليه ثانيةً وثالثةً غير مفيدة. وواضع اللغة حكيمٌ لا يأتي فيها بما لا يفيد..."[2] . فالمعنى هنا مرادف لمدلّول اللفظ المعجمي، أي أنه الدلالة المباشرة التي يشير إليها اللفظ الموضوع إزاءها. وقال: إن المعنى هو القصد الذي يقع به القول على وجهٍ دون وجهٍ. فهو مقصورٌ على القول؛ ولذلك يقال معنى قولك كذا، ولا يقال معنى حركتك كذا[3].

كما جاء مصطلح المعنى عند أبي هلال مرادفاً للفكرة المجردة القابلة للنثر إن كانت في نظمٍ ، وللنظم إن كانت في نثرٍ، حيث قال إن: "حلَّ المنظوم، ونظم المحلول أسهل من ابتدائهما، لأنَّ المعاني إذا حلت منظوماً، أو نظمت منثوراً، حاضرةٌ بين يديك، تزيد فيها شيئاً فينحلُّ، أو تنقص منها شيئاً فينتظم، وإذا أردت ابتداء الكلام وجدت المعاني غائبةً عنك فتحتاج إلى فكر يحضركها"[4]، فهذه الأفكار عندما تكون محددةً مسبقاً، لم يبق للأديب إلا اختيار الألفاظ التي تؤديها وتدلّ عليها، ثم رصفها وتأليفها.

---

١. ينظر: الفروق في اللغة: ١٤

٢. الفروق في اللغة، مصدر سابق : ١٣

٣. ينظر : نفسه :٢٥

٤. كتاب الصناعتين، مصدر سابق: ٢٢٢

ومما يؤكد هذا الفهم للمعنى، أن هذه المعاني مشتركة بين الناس وأنها أفكارٌ عامةٌ لا يختصّ بها أحدٌ دون غيره، ما ذهب إليه أبو هلال من أنه لا غنى للأدباء عن تناول المعاني ممن تقدموهم إذ "أطبق المتقدمون والمتأخرون على تداول المعاني بينهم، وليس على أحد فيه عيبٌ إلا إذا أخذه بلفظه كله، أو أخذه فأفسده وقصّر فيه عمّن تقدمه..."[1] فأبو هلال هنا سيطرت عليه فكرة أن جُلَّ المعاني قد سُبِق إليها، ومن ثم فإن الأديب لا يعاب بأخذه معنىً من هذه المعاني إلا إذا أخذه بلفظه، أما إذا ما عمد إلى المعنى فجرّده، ثم ألبسه لفظاً من عنده، ووضعه في قالبٍ فنيٍ جديدٍ، فذلك مما يحسب له لا عليه. قال أبو هلال: "قيل: إنّ من أخذ معنى بلفظه كان له سارقاً، ومن أخذه ببعض لفظه كان له سالخاً، ومن أخذه فكساه لفظاً من عنده أجود من لفظه، كان هو أولى به ممن تقدّمه"[2].

وخلاصة القول أن مصطلح المعنى من المصطلحات النقدية التي لا يكاد يخلو منها أي كتابٍ من كتب التراث الأدبي. وقد ورد هذا المصطلح في سياقاتٍ مختلفة، واختلفت دلالته تبعاً لاختلاف السياق.

فقد كان النقاد يطلقونه ويريدون به القصد من الكلام أو الدلالة المباشرة للفظ، كما أنهم يطلقونه ويريدون به الغرض أو الموضوع الشعري أو المعنى العام للقصيدة.

ويمكن القول بأن مصطلح المعنى عند علماء البلاغة والنقد أخذ مستويين أساسيين:

---

١. كتاب الصناعتين، مصدر سابق: ٢٢٣

٢. نفسه.

ففي الأول: جاء مرادفاً للفكرة ذات الطابع التجريدي التي يمكن الوقوف عليها بالتنقير والتفتيش ثم فصلها عن الصياغة فصلاً تاماً فتنثر إن كانت منظومةً أو تنظم إن كانت منثورةً دون أن يسبب ذلك في نقصٍ منها أو زيادةٍ عليها.

أما المستوى الثاني فقد جاء فيه هذا المصطلح للدلالة على المعنى ذى الخصائص الفنية (أو المعنى الشعري) والمعنى بهذا المفهوم يختلف تماماً عن الفكرة المجردة حيث يصعب تجريده عن الصياغة الفنية ويعود ذلك إلى أن الشاعر عندما يعبر عن هذا النوع من المعاني يستخدم الألفاظ استخداماً فنيًا يكون مفعماً بالعواطف والانفعالات، ويُرمى فيه إلى إثارة المشاعر، والتأثير على المتلقين من خلال الإيحاءات والظلال الدلالية التي تشعّ من بين جنبات الصياغة اللفظية.

******

المبحث الثاني: مقاييس نقد المعاني

كما سلف الذكر - في المبحث الأول من هذا الفصل- بأن مصطلح المعنى عند علماء البلاغة والنقد جاء مرادفاً للأفكار ذات الطابع التجريدي، حيث كان يستعمل للدلالة على الحقائق والآراء والحكم والمفاهيم المختلفة، كما جاء - أيضاً - للدلالة على المعنى ذي الخصائص الفنية، أو ما يعرف بالمعنى الشعري، فاختلف بهذا المفهوم عن الفكرة المجردة؛ وذلك بأن كان مفعماً بالعواطف والانفعالات التي تعمل على إثارة مشاعر المتلقين، من خلال الإيحاءات والظلال الدلّالية التي تشع من بين جنبات هذه الصياغة الفنية.

وفي الواقع أن هذه المعاني سواء كانت أفكاراً مجردة أو كانت فنيةً مفعمةً بالعواطف والأحاسيس فإنها تخضع لمجموعة من المقاييس والمعايير التي حددها علماء النقد والبلاغة لمعرفة جيّد هذه المعاني من رديئها وصحيحها من سقيمها.

وهذه المقاييس والمعايير النقدية جاءت استجابة لمتطلبات العصر وما طرأ على المجتمع العربي من تغيرات... فبعد أن كان الأعرابي لا يقول إلا على قريحته، ولا يعتصم إلا بخاطره، ولا يستقي إلا من قلبه، تفشت مجاهدة الطبع، ومغالبة القريحة، فتصدى علماء البلاغة والنقد لكل ما من شأنه أن يقلب بلاغة الكلام عياً، وبيانه غموضاً؛ فعملوا على استنباط المقاييس والمعايير والأحكام النقدية التي يتم بها تمييز الكلام البليغ الجيّد من المنغلق الرديء، بكشف مواطن الضعف في ألفاظه والتقصير في معانيه. ومن أهم المقاييس والمعايير النقدية التي وضعها علماء البلاغة والنقد لنقد المعاني ما يأتي:

مقياس الصواب

قال أبو هلال "ليس يطلب من المعنى إلا أن يكون صواباً"[1] وجعل -سابقه - الآمدي صحة المعنى من أهم مقومات الشعر بعد صحة تأليفه[2]، أي أن صحة المعنى من أول شروط استقامة الكلام.

وقد حفلت كتب النقد بشواهد كثيرة من أغلاط الشعراء المعنوية. وهذه الأخطاء غالباً ما كانت نتيجةً لجهلهم بالحقائق والوقائع التاريخية أو لمخالفتهم لعرف اللغة وقوانينها[3]. فمن ذلك الخطأ الذي وقع فيه أبو نواس حين وصف الأسد قائلاً:

كَأَنَّما عَينُهُ إِذا التَهَبَت بارِزَةَ الجَفنِ عَينُ مَخنوقِ

والذي أوقعه في هذا الخطأ جهله بالحال التي تكون عليها عين الأسد حيث وصفها بالجحوظ، بينما توصف بالغؤور[4] وكذلك عابوا قول المرار الفقعسي:

وَخالٍ عَلى خَدَّيكِ يَبدو كَأَنَّهُ سَنا البَرقِ في دَعْجاءَ بادٍ دُجونُها

حيث خالف العرف، وأتى بما ليس في العادة والطبع؛ إذ "المتعارف المعلوم أن الخيلان سوداء، أو ما قاربها في ذلك اللون، والخدود الحسان إنما هي البيض، وبذلك تنعت، فأتى هذا الشاعر بقلب المعنى"[5].

ومن الأخطاء التي خالف فيها الشعراء الوقائع التاريخية قول زهير:

---

١. كتاب الصناعتين، مصدر سابق: ٦٤

٢. الموازنة، مصدر سابق:٣٨٣

٣. ينظر : أسس النقد الأدبي عند العرب: مرجع سابق: ٣٦٨

٤. ينظر : كتاب الحيوان، مصدر سابق: ٤٨٤/٢ وكتاب الصناعتين، مصدر سابق:١٢٤

٥. نقد الشعر، مصدر سابق:٢٠٣

فَتُنتج لَكُم غِلمانَ أشأَمَ كُلِّهُم كَأحمَرِ عادٍ ثُمَّ تُرضِع فَتَفطِمِ

قال المرزباني: "إن ثمود لا يقال لها عاد لأن الله إنما نسب قراداً إلى ثمود"[1]، فهو الذي عقر ناقة صالح فأهلك الله بفعله ثمود؛ لذلك كان شؤماً ونكداً على قومه. وقيل في المثل: أشأم من أحمر عاد[2].

ومما كان الخطأ فيه من سبيل اللغة قول أبي تمام:

قَسَمَ الزَمانُ رُبوعَها بَينَ الصَبا وَقَبولِها وَدَبورِها أثلاثاً[3]

قال الآمدي: "أخطأ فيه الطائي أقبح خطأ....لأن الصبا هي القبول، وليس بين أهل اللغة وغيرهم في ذلك خلافٌ"[4]. وعلى الأديب أن يتحرى الصواب في التعبير عن الأفكار والحقائق المختلفة، ولا يتسنى له ذلك إلا إذا كان واسع الثقافة كثير الاطلاع ملماً بالحقائق والأفكار التي يوردها، ومدركاً لخصائص الأشياء التي يصفها؛ ولذا قيل إن الاحتراز من الوقوع في الخطأ في تأدية المعنى هو الأساس الأول في بلاغة الكلام.

الابتكار

ذهب الجاحظ إلى أن الشعراء يأخذ بعضهم من بعض، حيث قال: "لا يُعلم في الأرض شاعرٌ تقدم في تشبيهٍ مصيبٍ تامٍ، أوفي معنىً غريبٍ عجيبٍ، أو في معنىً شريفٍ كريمٍ، أو في بديعٍ مخترعٍ، إلا وكل من جاء من الشعراء من بعده أو معه، إن هو لم يعْدُ على لفظه فيسرق بعضه، أو يدّعيه بأسره، فإنه لا يدع أن يستعين بالمعنى، ويجعل نفسه شريكاً فيه"[5]. فقرر الجاحظ أن المعاني الغريبة العجيبة،

---

١. الموشح، مصدر سابق:٥٧ والوساطة، مصدر سابق :١٣

٢. ينظر، جمهرة الأمثال للعسكري، مصدر سابق:٥٥٨/١، ومجمع الأمثال للميداني، مصدر سابق:٥٢٨/١

٣. ديوانه، مصدر سابق:٦٥

٤. الموازنة، مصدر سابق:١٤١

٥. كتاب الحيوان، مرجع سابق: ١٤٩/٢

والتشبيهات التامة المصيبة، ما إن يبْتَكِر الشاعر شيئاً منها، حتى تسري في أشعار معاصريه، ومن يأتي من بعدهم، وفي الواقع إن أوصاف المعاني التي تحدث عنها الجاحظ هنا تنبئ عن نوعٍ معينٍ من المعاني دون غيرها، فالمعاني التي يقع فيها الأخذ - بأيّة صورةٍ كان هذا الأخذ – هي ما كان على قدرٍ من الجودة سواءً أكانت هذه الجودة مستمدةً من إصابة التشبيه، أو من غرابة المعنى، أم لكون هذا المعنى شريفاً كريماً، أي أنه يقرر بأن من عُرْف الشعراء تداول جيّد المعاني، فما إن يخترع أحدهم معنىً جيّداً حتى ينازعه فيه غيره من الشعراء. وقد ذكر أبو هلال العسكري ما يفيد ذلك حيث قال: "قد أطبق المتقدمون والمتأخرون على تداول المعاني بينهم..."[1]

وقال أيضاً "إن ابتكار المعنى والسبق إليه، ليس هو فضيلة ترجع إلى المعنى، وإنما هو فضيلةٌ ترجع إلى الذي ابتكره وسبق إليه، فالمعنى الجيّد جيّد وإن كان مسبوقاً إليه، والوسط وسطٌ، والرديء رديءٌ وإن لم يكن مسبوقاً إليه"[2] وهذا يعني أن المعنى لا يستمد جودته وقيمته من كونه مبتكراً مخترعاً، بل إن فضل الابتكار يرجع إلى صفاء قريحة المبتكر وتوقد خاطر المبدع، أما هذا المعنى المبتكر فإن رداءته لا تنقلب جودةً لكونه مبتكراً، كما لا يُنْقِص التداول من قدره وقيمته شيئاً إذا كان شريفاً كريماً. ولقد سبقه إلى ذلك قدامة بن جعفر حين ذهب إلى أن المعاني لا يقبح حسنها بالتداول، كما لا يجعل الابتكار قبيحها حسناً[3] وقال: أحسبُ أنه اختلط على كثيرٍ من الناس وصْفُ الشعر بوصف الشاعر، وإذا تأملوا

---

١. كتاب الصناعتين، مصدر سابق: ٢٠٣

٢. نفسه.

٣. ينظر : نقد الشعر، مصدر سابق: ١٥٢

هذا الأمر علموا أن الشاعر هو الموصوف بالسبق إلى المعاني لا الشعر[1] لذا يمكن القول بأن هذا المقياس هو لقياس قريحة الشاعر ومقدرته الشعرية، وطاقاته الإبد اعية، أقرب منه إلى أن يكون مقياساً لنقد المعاني ذاتها. إلا أنه انبثقت عنه قضية لطالما شُغِل بها النقاد وهي (قضية السرقات الشعرية) حيث نالت حظاً وافراً من الدراسة والتحليل فبينوا أساليب الأخذ وأنواع السرق وقرروا أن أخذ الشاعر معنىَ ابتكره غيره ليس عيباً إنما عابوا من أخذ المعنى بلفظه، أو من أخذ معنىَ فأفسده وقصر فيه عمن تقدمه.

كما قرروا أن من المعاني ما لا يدخل في باب السرقة فهي مشتركةٌ متداولةٌ بين الناس، ومن ذلك ما أنصف فيه الآمدي أبا تمام حين عابه بعضهم بسبب أخذه بعض هذه المعاني، وذلك كقوله:

أَلَم تَمُت يا شَقيقَ النَفسِ مُذ زَمَنٍ فَقالَ لي لَم يَمُت مَن لَم يَمُت كَرَمُه

قيل لقد أخذه من قول العتابي:

رَدَّت صَنائِعُهُ عَلَيهِ حَياتَهُ فَكَأَنَّهُ مِن نَشرِها مَنشورُ

قال الآمدي: "ومثل هذا لا يقال له مسروقٌ؛ لأنه قد جرى في عادات الناس - إذا مات الرجل من أهل الخير والفضل، وأُثْني عليه بالجميل - أن يقولوا: ما مات من خلف مثل هذا الثناء، ولا من ذكر بهذا الذكر. وذلك شائعٌ في كل أمةٍ، وعلى كل لسانٍ"[2].

وذكر الآمدي أنه ما كان ليعرض لسرقات أبي تمام والبحتري لولا ادعاء أصحاب أبي تمام "أنه أولٌ سابقٌ، وأنه أصلٌ في الابتداع والاختراع"[3] وعلل ذلك قائلاً "إن من

---

١. نفسه.

٢. الموازنة، مصدر سابق :١١٤

٣. نفسه :٢٧٣

أدركته من أهل العلم بالشعر، لم يكونوا يرون سرقات المعاني من كبير مساوي الشعراء، وخاصة المتأخرين؛ إذ كان هذا باب ما تَعَرّى منه متقدمٌ ولا متأخرٌ"[١].

وقد ساق النقاد شواهدَ كثيرةً على الأخذ الحسن المحمود، ومن ذلك ما أورده العسكري في كتابه كتاب الصناعتين حيث أفرد له فصلاً خاصاً به[٢]. ومما جاء فيه قوله: وممن أخذ المعنى فزادَ على السابق إليه زيادةً حسنةً أبو نواس في قوله:

يَبكي فَيَذري الدُرَّ مِن نَرجِسٍ وَيَلطُمُ الوَردَ بُعُنّاب

فأبو نواس شبه الدموع التي تسيل على خدود هذه الحسناء بالآلئ، وشبّه عيونها بالنرجس، وشبّه خدودها بالورد، وأناملها بالعنّاب، وقد أخذ بعض ذلك من قول الأسود بن يعفر حيث يقول:

ولقدْ لَهَوْتُ ولِلشَّبابِ لـذَاذَةٌ بِسَلاَفَةٍ مُزِجَتْ بماءِ غَوادِي

مِنْ خَمْرِ ذِي نَطَفٍ أغَنَّ مُنَطَّقٍ وَافَى بها لـدَرَاهِمِ الأَسْجَادِ

يسعَى بها ذو تومتينِ كأنّما قنأتْ أناملُه منَ الفرصادِ

فـ شبّه عيني الفتى الساعي بهذه الخمر بالتومتين أى اللؤلؤتين، كما ذكر أن أناملهقد اصطبغت بلـ ون العنب الأحمر القاني. وأخذ بعض المتأخرين بيتَ أبي نواس، فزاد عليه زيادةً عجيبةً، حين قال:

وأسبلتْ لؤلؤاً من نرجسٍ فسقتْ ورداً وعضّتْ على العنّاب بالبرد

"فجاء بما لا يقدرُ أحدٌ أن يزيد عليه"[٣] حيث شبّه دموعها باللؤلؤ، وعيونها بالنرجس، وخدودها بالورد، وأناملها بالعنّاب، وأسنانها ببلورات الثلج،

---

١. نفسه

٢. كتاب الصناعتين، مصدر سابق:٢٠٧

٣. كتاب الصناعتين، مصدر سابق:٢٠٧

فكانت زيادته على سابقيه عجيبة؛ لمَّا جمع هذه الصور كلها في بيتٍ واحدٍ، وعبَّر عنها بكل براعةٍ، ومن ثم صار أحقَّ من غيره بهذا المعنى.

إن تأثر الشاعر بسابقيه ضرورةٌ لازمةٌ من ضرورات ثقافته[1] إلا أنه يبقى مطالباً بأن يصوغ ما يأخذه من معانٍ وفق أسلوبه الخاص، ويصبغه بصبغته الشخصية؛ وما زال النقاد يشجعون الشعراء على تهذيب المعاني الموروثة ويحضُّونهم على تناولها وعرضها عرضاً حسناً؛ حتى جعلوا المعنى لأحسنهم صياغةً، وأفضلهم عرضاً وبياناً.

الاستغراب والطرافة

من أسباب استجادة المعنى الغرابة والطرافة؛ وذلك لأن المعنى عندما يشتمل على هذه الصفة يكون مثيراً لانتباه المتلقي، كما يكون مدعاةً للحفظ؛ لما فيه من متعة جماليةٍ، ولما فيه من التسلية والترفيه عن النفوس كذلك. وقال ابن قتيبة: "قد يُختار – المعنى – ويُحفظ؛ لأنه غريبٌ في معناه"[2]، وذلك كقول الأقيشر الأسدي في مجوسيٍ:

كَفاني المَجوسِيّ مَهرَ الرَباب ... فِدىً لِلمَجوسِيِّ خالٌ وَعَم

شهدْتُ عَلَيْكَ بِطِيب المُشَاشِ ... وأَنَّكَ بَحْرٌ جَوَادٌ خِضَمْ

وأَنَّكَ سَيِّدُ أَهْلِ الجَحِيمِ ... إذَا مَا تَرَدَّيْتَ فِيمَنْ ظَلَمْ

قَرِينٌ لِهَامَانَ في قَعْرِها ... وفِرْعَوْنَ والمُكْتَنى بالحَكَمْ

واعترض قدامة على من يضع الاستغراب والطرافة في باب أوصاف المعاني معللاً ذلك بأن "المعنى المستجاد إذ ا كان في ذاته جيداً، فإما أن يقال له جيد إذا قاله شاعر من غير أن يكون تقدمه من قال مثله، وهذا غير مستقيمٍ، بل يقال لما

---

١. أسس النقد الأدبي عند العرب، مرجع سابق: ٣٨١

٢. الشعر والشعراء: مصدر سابق: ٢٦

جرى هذا المجرى طريفٌ غريبٌ إذا كان فرداً قليلاً فإذا كثر لم يسم بذلك"[1] أي أن المعنى الغريب الطريف في نظر قدامة يجب أن يكون من إبداع الشاعر واختراعه دون أن يكون قد سبق إليه، بل زاد على ذلك خروج المعنى من هذا الباب، متى كثر وشاع بين الشعراء؛ لأنه آنذاك يصبح مبتذلاً، فيُسْقِط ابتذالُه وكثرةُ استعماله ما فيه من ملاحة الطرافة، وظُرف الاستغراب.

كما أكد قدامة أن غرابة المعنى وطرافته ليست مدعاة لحسنه وجودته؛ إذ قد يكون المعنى حسناً جيّداً غير غريبٍ ولا طريفٍ، كما قد يكون غريباً طريفاً لم يسبق إليه، وهو قبيح بارد[2]. لذا فإن من مظاهر براعة الأديب، وإظهار مقدرته، تحسين المعاني القبيحة، وتهذيبها وتلطيفها، فيخرج بها المنشئ من بابها إلى باب الطرف والـ نوادر والملح؛ إذ الشأن في تحسين ما ليس بحسنٍ، وتصحيح ما ليس بصحيحٍ "وأعلى رتب البلاغة أن يحتَج للمذموم، حتى يُخرجَه في معرِض المحمود، وللمحمود حتى يُصيّره في صورة المذموم"[3].

التناقض

من المقاييس النقدية السلبية التي اعتمدها النقاد في نقد المعاني التناقض، وهو أن يَعرِض الشاعر معنىً يُظهِر الإيمان به، ثم يأتي بمعنىً آخر يخالف فيه ما كان قد تبناه أولاً، أو كأن يثبت لشيء وصفاً معيناً ثم يعود فيصفه بوصف ضدَّ وصفه الأول[4].

ذكر الآمدي أن أكثر ما أخذ على الطائي حبيب بن أوس كثرة إحالته، وأغاليطه في المعاني والألفاظ. وقال لقد تأملت أسباب ذلك؛ فإذا هي ما رواه أبو

---

١. نقد الشعر، مرجع سابق:١٥٢

٢. نفسه.

٣. كتاب الصناعتين، مصدر سابق: : ٥٩

٤. ينظر، نقد الشعر، مصدر سابق: ١٩٥

عبد الله محمد بن داود بن الجراح في كتابه الورقة عن بعضهم "أن أبا تمام يريد البديع فيخرج إلى المحال"[1] ومن ذلك قوله في على بن الجهم:

وَإِذا فَقَدتَ أَخاً فَلَم تَفقِد لَهُ دَمعاً وَلا صَبراً فَلَستَ بِفاقِدِ

قال الآمدي : "وقوله "وَلَم تَفقِد لَهُ دَمعاً وَلا صَبراً" من أفحش الخطأ؛ لأن الصابر لا يكون باكياً والباكي لا يكون صابراً، فقد نسق بلفظة على لفظة وهما نعتان متضادان"[2]؛ ففسد المعنى لجمعه بين متناقضين.

وذكر قدامة أنه جاء في الشعر من الاستحالة والتناقض ما لا عذر فيه، ومن ذلك قول أبي نواس في وصف الخمر:

كَأَنَّ بَقايا ما عَفا مِن حَبابِها تَفاريقُ شَيبٍ في سَوادِ عِذارِ

تَرَدَّت بِهِ ثُمَّ انفَرَت عَن أَديمِهِ تَفَرِّيَ لَيلٍ عَن بَياضِ نَهارِ

"فالحباب الذي جعله في هذا البيت الثاني كالليل، هو الذي كان في البيت الأول أبيض كالشيب، والخمر التي كانت في البيت الأول كسواد العذار هي التي صارت في البيت الثاني كبياض النهار، وليس في هذا التناقض منصرف إلى جهة من جهات العذر"[3] ومما لا يخفى التناقض فيه قول بشار:

لَم يَطُل لَيلي وَلَكِن لَم أَنَم وَنَفى عَنّي الكَرى طَيفٌ أَلَم

قال صاحب الوساطة:"قال لم أنم، ثم زعم أن الطيف ألم به، وهو لا يلم إلا بنائم"[4] ، إذ إن الطيف والخيال يلمان بالشخص وهو ما بين النوم واليقظة، بدلّيل إدراكه لملامح ذلك الطيف، فكأنه ليس بنائمٍ حقيقةً.

---

١. الموازنة، مصدر سابق: ١٢٤

٢. الموازنة، مصدر سابق: ٢٠٣

٣. نقد الشعر، مصدر سابق: ١٩٦

٤. الوساطة، مرجع سابق: ٤٤٢

هذا ومن النقاد من عاب على الشاعر التناقض في نتاجه الشعري إذ ينظر إلى هذا النتاج في مجموعه على أنه وحدةٌ واحدةٌ لا يجوز له أن يناقض بعضه بعضاً، ومن ذلك ما أخذوه على امرئ القيس:

فَلَو أنَّ ما أسعى لِأدنى مَعيشَةٍ كَفاني-وَلَم أطلُب- قَليلٌ مِنَ المال
وَلَكِنَّما أسعى لِمَجدٍ مُؤَثَّلٍ وَقَد يُدرِكُ المَجدَ المُؤَثَّلَ أمثالي

وقوله في موضع آخر:

فَتملأُ بَيْنَنَا أقِطاً وَسَمناً وَحَسبُكَ مِن غِنى شِبعٌ وَرِيٌّ

ورد قدامة على من عاب الشاعر بذلك حيث قال: "لو تصفح أولاً قول امرئ القيس حق تصفحه لم يوجد معنىً ناقض معنىً فالمعنيان في الشعرين متفقان، إلا أنه زاد في أحدهما زيادةً لاتنقض ما في الآخر"[1] فقدامة يرى أن الشاعر مطالبٌ بالبلوغ بالمعنى غاية التجويد في وقته الحاضر[2] ومن ثم لا يكترث لما كان قد قال سابقاً.

وفي الواقع إنه من المبالغة والإجحاف مطالبة الشاعر التزام جميع الآراء والتصورات التي كان قد عبّر عنها؛ لما في ذلك من حدٍّ لقدراته وتقييدٍ لمواهبه، أما التزامه بما تبنّاه في القصيدة الواحدة من آراءٍ وأفكارٍ وأوصافٍ، فلا شك أنه معابٌ بالإخلال به، والتناقض فيه.

الوفاء بالمعنى

سميت البلاغة بلاغةً لأنها تنهي المعنى إلى قلب السامع فيفهمه، كما قيل فيها أيضاً: إنها تقريب البعيد، وإظهار الخفي، وإعطاء المعنى حقّه من اللفظ[3]...

---

١. نقد الشعر، مصدر سابق: ٦٧

٢. نفسه: ٦٨

٣. ينظر، كتاب الصناعتين، مصدر سابق: ١٢ وما بعدها

ومن ثم صار البليغ: من التمس من الألفاظ ما "كان موقوفاً على معناه، ومقصوراً عليه دون ما سواه، لا فاضِلَ ولا مقصِّر،..."[1] أي أن الوفاء بالمعنى، وإظهار جميع جوانبه جزء أساس من بلاغة الكلام.

وعليه فإن الشاعر مطالبٌ بأن يفي بالمعاني التي يتناولها وأن يعطيها حقّها من البيان؛ إذ الغاية التي طالما أكدها أهل البلاغة والبيان وحضوا الأدباء على بلوغها هي الإحاطة بجميع أطراف المعنى والبلوغ بهذا المعنى أقصى غايات البيان.

ذكر الجاحظ أن العرب "يذكرون الكلام الموزونَ ويمدحُون به، ويفضِّلون إصابة المقادير، ويذمّون الخروجَ من التعديل"[2] فأراد الجاحظ بإصابة المقادير ذكر كل الجوانب التي يتم بها المعنى ويكتمل، وضرب لذلك أمثلة منها قول طرفة:

فسقَى ديارَكَ غيرَ مُفْسِدِها صَوبُ الرّبيع ودِيمةٌ تَهمِي

قال الجاحظ: "طلب الغيثَ على قَدْر الحاجة، لأن الفاضل ضارٌ"[3] فقصد الجاحظ بذلك قولَ طرفة " غير مفسدها " أي أن طرفة عندما دعا بالسقيا لديار محبوبته أراد أن تكون غيثاً على قدر الحاجة والمنفعة دون زيادةٍ على قدر الحاجة، فذكر ما يدلّ على ذلك. وهذا اللون يعرف عند البلاغيين بالاحتراس أو التتميم. وكثيراً ما عاب النقادُ الشعراءَ بسبب تقصيرهم في أداء المعنى، وبيان حدوده، ووضعوا لذلك عدّة مصطلحاتٍ منها:

١.رسائل الجاحظ، مصدر سابق:٤٨/٣

٢. البيان والتبيين :مصدر سابق:١٥٧/١

٣. البيان والتبيين، مصدر سابق:١/ ١٥٨

١- التتميم:

يتضح من خلال التسمية أن هذا المصطلح يراد به كل ما يمكن أن يتم المعنى المقصود، أو يزيد من صحته، أو يؤكده، أو يضفي عليه صفة الجودة، قال عنه قدامة: "وهو أن يذكر الشاعر المعنى فلا يدع من الأحوال التي تتم بها صحته، وتكمل معها جودته، شيئاً إلا أتى به"[١]. مثل قول نافع بن خليفة **رجالٌ إذا لم يُقبلِ الحقَّ منهمُ ويُعطوهُ عادُوا بالسيوفِ القواطع** قال قدامة بن جعفر: "فما تمت جودة المعنى إلا بقوله: ويعطوه، وإلا كان المعنى منقوص الصحة"[٢] ، وبعض البلاغيين يعتبر التكميل والتتميم شيئاً واحداً، في حين يجعل بعضهم الآخر التكميل زائداً على التتميم، بما لا يكون للنفس مطلب بعد التكميل.

وجعل أبو هلال فصلاً في التتميم والتكميل عرف فيه التتميم بقوله: "هو أن توفي المعنى حظه من الجودة، وتعطيه نصيبه من الصحة، ثم لا تغادر معنى يكون فيه تمامه إلا تورده، أو لفظاً يكون فيه توكيده إلا تذكره"[٣] وذلك كقول الله تعالى: ﴿ **إِنَّ الَّذِينَ قَالُوا رَبُّنَا اللهُ ثُمَّ اسْتَقَامُوا** ﴾[٤] فبقوله "استقاموا" تم المعنى وقد دخل تحته جميع الطاعات من جوامع الكلم. ومن التتميم العجيب قول الخنساء:

وإنّ صخراً لتأتمَّ الهداةُ به كأنه علمٌ في رأسه نارُ

---

١. نقد الشعر، مصدر سابق: ١٤٤

٢. نقد الشعر، مصدر سابق:١٤٤

٣. كتاب الصناعتين، مصدر سابق: ٤٠٤

٤. سورة فصلت من الآية: ٣٠

قال أبو هلال "فقولها: في رأسه نار تتميم عجيب، قالوا: لم يستوف أحد هذا المعنى استيفاءها"[1]

وتتميم المعنى واستيفاء جميع جوانبه حدا بالنقاد إلى اعتبار أنَّ مَن أخذ معنىً كان قد سُبق إليه، وكساه لفظاً من عنده، وجوّده وزاد عليه ما فيه تمام هذا المعنى، كان هذا الآخذ أولى بالمعنى ممن سبق إليه، وأحقَ به ممن ابتكره.

ومما يعد من هذا الباب ما يسميه النقاد بالإيغال وهو: "وهو أن يستوفى معنى الكلام قبل البلوغ إلى مقطعه، ثم يأتي بالمقطع فيزيد معنىً آخر يزيد به وضوحاً وشرحاً وتوكيداً وحسناً"[2] إنه لمن حذق الشاعر وبراعته أن يأتي بالمعنى تاماً كاملاً، قبل بلوغه قافية البيت، ثم يأتي بالقافية لا لاستواء البيت فحسب، بل يستثمرها لتأكيد المعنى الذي قدّمه، أو لشرحه وبيانه وتوضيحه. وقد اعتبر الأصمعيّ الشاعرَ الذي ينقضي كلامه قبل القافية، ثم يأتي بهذه القافية لإفادة معنى، اعتبره من أشعر الناس[3]. ومن الايغال قول امرئ القيس:

كَأَنَّ عُيونَ الوَحشِ حَولَ خِبائنا وَأَرحُلِنا الجَزعَ الَّذي لَم يُثَقَّبِ

فامرؤ القيس أتم المعنى الذي أراده؛ إذ شبه عيون الوحوش بالجزع وهو الخرز اليماني قبل أن يبلغ القافية، فلما أتى بها "أوغل في الوصف ووكّده وهو قوله لم يثقب"[4] ؛ لأنه لما كانت عيون المشبه(الوحش) غير مثقّبة كان من الأنسب أن يكون المشبه به غير مثقّبٍ أيضاً.

---

١. كتاب الصناعتين، مصدر سابق: : ٤٠٦

٢. نفسه: ٣٩٥ وينظر نقد الشعر:١٦٨

٣. ينظر، نقد الشعر : ١٦٩

٤. نقد الشعر، مرجع سابق:١٦٨

٢- الاعتراض

قد يربط الشاعر المعنى الذي يتحدّث عنه بمعنىً آخر، حيث يبادر ببيان هذا المعنى قبل إتمام المعنى الأول، ثم يرجع لإتمام المعنى الأول. وهذا الأسلوب يسميه النقاد اعتراض كلامٍ في كلامٍ، وذلك كقول النابغة الجعدي:

ألا زَعمَت بنو سعْدٍ بأنّي ألا كَذَبُوا كبيرُ السنّ فَانِي

فالنابغة أراد تكذيب بني سعد في زعمهم أنه كبير السن فانٍ، فبادر ببيان ما يدلّ على ذلك قبل أن يتم ما زعموا أنه عليه. فكأنه أراد أن يجيب سائلاً سأله: وما قولك ؟ وكقول كثير:

لَوَ ا نّ الباخِلين وأنْتِ منهم رأوْكِ تعَلّمُوا مِنْكِ المِطَالاَ

فالمعنى الذي أراد كثيِر الابتداء به هو أن البخلاء لو عرفوا محبوبته لتعلموا منها كيف تكون المماطلة، وقبل أن يتم هذا المعنى أراد أن يصرَح بأن البخل من صفات محبوبته فعلاً، فبين ذلك ثم عاد فأكمل المعنى الأول.

ويعتبر الاعتراض من الأساليب التي يستخدمها الأدباء كثيراً في الوفاء بالمعنى فعندما يعبر الأديب عن فكرة مّا، فتصادفه فكرةٌ جزئيةٌ مرتبطةٌ بهذه الفكرة التي يريد التحدث عنها، ولا يتم المعنى ولا يكتمل، إلا ببيانها وتوضيحها، فإنه يعترض بها، ويتمّم بها المعنى، أما إذا أغفلها بقي جزءٌ من هذا المعنى مخفيًا لا يظهر للقارئ، ومن ثم لا يكتمل المعنى لديه ولا يتم، إلا بإحاطته بهذا الجزء.

٣- التذييل

ذكر أبو هلال أن التذييل هو إعادة الألفاظ المترادفة على المعنى بعينه، حتى يظهر لمن لم يفهمه، ويتوكد عند من فهمه[1] أي أن المعنى قد يحتاج أحياناً إلى توضيحٍ، وذلك عندما يكون جمهور المخاطبين على مستويات متفاوتة من

---

١. نفسه: ٣٨٧

الفهم والإدراك؛ فيحتاج المنشئ إلى إعادة عرض هذا المعنى وتبيينه بألفاظ أبسط، ودلالات أوضح؛ حتى يفهمه من لم يفهمه أولاً ويزداد تأكده لدى من فهمه وأدركه. ومثاله من القرآن قول الله عز وجل: ﴿ **ذَلِكَ جَزَيْنَاهُم بِمَا كَفَرُوا وَهَلْ نُجَازِي إِلاَّ الْكَفُورَ** ﴾[1]، ومعناه وهل نجازي بمثل هذا الجزاء إلا الكفور. ومن المنظوم قول عديّ بن الرِّعلاء:

لَيسَ مَن ماتَ فَاستَرَاحَ بِمَيتٍ إِنَّمَا المَيتُ مَيِّتُ الأَحياءِ

فاستوفى المعنى في قوله: ليس من مات فاستراح بميتٍ، وكمّل في قوله: إنما الميّت ميّت الأحياء، أي أنه عرض المعنى الذي قصده في صدر البيت ثم جاء بالعجز تأكيداً وتوضيحاً لما جاء في الصدر. ومن ذلك أيضاً قول الحطيئة:

قَومٌ هُمُ الأَنفُ وَالأَذنابُ غَيرُهُمُ وَمَن يُسَوّي بِأَنفِ الناقَةِ الذَنَبا

قال أبو هلال: "استوفى المعنى في النّصف الأول، وذيّل بالنصف الثاني"[2]. أي أن الحطيئة أراد تقرير حكمٍ معينٍ فجاء به في صدر البيت تاماً مستوفى، ثم أراد تأكيده من خلال طرحه تساؤلاً أراد من خلاله إشراك السامعين في تقرير هذا الحكم، فذيّل المعنى بتساؤل يقتضي المنطق أن تكون الإجابة عليه موافقةً تماماً لما دلّ عليه المعنى المتقدم.

٤- صحة التقسيم

قد يعمد الشاعر أحياناً إلى المعنى الذي يريد التعبير عنه فيذكر أقسامه وأجزاءه، ولا يتم ذلك المعنى إلا بتتبع هذه الأقسام وبيان تلك الأجزاء، قال

---

١. سورة سبأ، الآية:١٧

٢. كتاب الصناعتين، مصدر سابق: : ٣٨٨

قدامة: "صحة التقسيم: هي أن يبتدئ الشاعر فيضع أقساماً فيستوفيها، ولا يغادر قسماً منها"[١].

وقال أبو هلال: "التقسيم الصحيح: أن تقسّم الكلام قسمةً مستويةً تحتوى على جميع أنواعه، ولا يخرج منها جنسٌ من أجناسه"[٢] أي أنه متى كان هذا المعنى ذا أقسامٍ عديدةٍ، فإنه آنذاك لا يتمّ ولا يكتمل إلا باكتمال بيان تلك الأقسام، فمن ذلك قوله تعالى:﴿هُوَ الَّذِي يُرِيكُمُ الْبَرْقَ خَوْفًا وَطَمَعًا﴾[٣] **قال أبو هلال:** "هذا أحسن تقسيمٍ، لأنّ الناس عند رؤية البرق بين خائفٍ وطامعٍ، ليس فيهم ثالثٌ"[٤]. ومن ذلك أيضاً قول أعرابي وقف على مجلس الحسن فقال: "رحم الله عبداً أعطى من سعةٍ، أو آسى من كفافٍ، أو آثر من قلّةٍ."[٥] فإما أن يكون العبد موسراً ذا سعةٍ فيعطي سائله، أو أن يكون ممن لا يملك كفاف العيش فيواسيه ببعض ما عنده، أو أن يكون قليل ذات اليد لكنْ فيه إيثارٌ وبذلٌ. ولهذا قال الحسن: "ما ترك لأحد عذراً."[٦]. ومن القسمة الصحيحة قول زهير:

فإنَّ الحَقَّ مَقْطَعُهُ ثَلاَثٌ يَمِينٌ أو نِفَارٌ أو جِلاَءُ

فذلكمُ مقاطعُ كلِّ حقٍ ثلاثٌ كلّهنّ لكمْ شفاءُ

فإما أن يتضح الحق بيمينٍ مصدّقةٍ، أو بمنافرةٍ إلى حاكم يقضي فيه حسب الأدلّة، أو بجلاء البراهين وظهورها فيكون واضحاً لا خلاف فيه. وليس بغير هذه الثلاث ينجلي الحق ويظهر. ومتى قصر الشاعر في بيان أقسام المعنى الذي تناوله،

---

١. نقد الشعر، مرجع سابق:١٣٩

٢. كتاب الصناعتين، مصدر سابق: : ٣٥٠

٣. سورة الرعد: من الآية ١٢

٤. كتاب الصناعتين، مصدر سابق: : ٣٥٠

٥. نفسه

٦. نفسه

وأغفل ما يمكن أن يتم معه هذا المعنى؛ عيب بذلك، ومن ذلك ما أخذ على جرير في قوله:

صارَت حَنيفَةُ أثلاثاً فَثُلثُهُمُ مِنَ العَبيدِ وَثُلثٌ مِن مَواليها

قال قدامة: "وبلغني أن هذا الشعر أنشد في مجلس، ورجل من بني حنيفة حاضر فيه، فقيل له: من أيهم أنت؟ فقال: من الثلث الملغى ذكره"[1].

٥- صحة التفسير

جعل قدامة من نعوت المعاني صحة التفسير وذلك "بأن يضع الشاعر معاني يريد أن يذكر أحوالها في شعره الذي يصنعه، فإذا ذكرها أتى بها من غير أن يخالف معنى ما أتى به منها، ولا يزيد أو ينقص"[2] أي أن صحة التفسير تقتضي من الشاعر تتبع المعاني التي أوردها دون العدول إلى معانٍ لم تذكر، أو زيادة معنى عليها، أو النقصان منها. وذلك مثل قول الفرزدق:

لقد خُنْتَ قَوْماً لَوْ لَجَأْتَ إلَيْهِمُ طَرِيدَ دَمٍ أو حَامِلاً ثِقْلَ مَغْرَمِ
لأَلْفَيْتَ فِيهِمْ مُعْطِياً أو مُطَاعِناً وَرَاءَكَ شَزْراً بالوشِيجِ الْمُقَوَّمِ

قال أبو هلال: "ففسر قوله: "حاملاً ثقل مغرم"، بقوله: "تُلْفِي فيهم من يعطيك" وقوله: طريدَ دمٍ بقوله: "تُلْفِي فيهم مَن يُطاعِنُ دونك""[3]. ومن ذلك قول المولى عز وجل: ﴿ **وَمِن رَّحْمَتِهِ جَعَلَ لَكُمُ اللَّيْلَ وَالنَّهَارَ لِتَسْكُنُوا فِيهِ وَلِتَبْتَغُوا مِن فَضْلِهِ** ﴾[4] فجعل السكون لليل، وابتغاء الفضل للنهار، وهذا في غاية الحسن ونهاية التمام.

---

١. نقد الشعر، مصدر سابق: ١٩٣

٢. نفسه:١٤٢

٣. كتاب الصناعتين، مصدر سابق: ٣٥٦

٤. سورة القصص: من الآية ٧٣

المبالغة:

ولعل هذا المقياس يلتقي مع مقياس الوفاء بالمعنى في جانب من جوانبه؛ إذ يقصد به البلوغ بالمعنى إلى أقصى غاياته، وأبعد نهاياته وعدم الاقتصار في العبارة عنه على أدنى المنازل وأقرب المراتب[1]، وكذلك مع مقياس الصدق إذا اعتبرنا أن المراد بالصدق مطابقة الواقع وما زاد على ذلك يعتبر مبالغة؛ إذ من الشعراء من يبالغ في الوصف أو المدح حتى يصل بالممدوح أو الموصوف إلى غايات يدخل بها في حد الإفراط والمغالاة، وقد اختلف النقاد في ذلك فمنهم من نادى بالتوسط في التعبير عن المعنى؛ لما في ذلك من دنوٍ من الحقيقة، ومحاكاة للواقع... ومنهم من استحسن المبالغة في التشبيه والإغراق في الوصف مستنداً في ذلك على أن من سنن العرب المبالغة في التشبيه والإفراط في صفة الشيء، وأن المبالغة مظهر من مظاهر التوسع والاقتدار على الكلام[2] لا سيّما وأن الشعر مبنيّ على التجوّز والتسمّح.

وفي الواقع إنه إذا بلغ المعنى أبعد غايات التجويد، وأقصى نهايات التوكيد، جاوز الأسماع إلى ما يكون به الاقتناع، وكان أحق بالاستجادة لما فيه من التأكيد والزيادة. ففي قوله تعالى: ﴿ **يَا أَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُوا رَبَّكُمْ إِنَّ زَلْزَلَةَ السَّاعَةِ شَيْءٌ عَظِيمٌ يَوْمَ تَرَوْنَهَا تَذْهَلُ كُلُّ مُرْضِعَةٍ عَمَّا أَرْضَعَتْ وَتَضَعُ كُلُّ ذَاتِ حَمْلٍ حَمْلَهَا وَتَرَى النَّاسَ سُكَارَى وَمَا هُم بِسُكَارَى وَلَكِنَّ عَذَابَ اللهِ شَدِيدٌ** ﴾[3] يقول أبو هلال: "ولو قال تذهل كل امرأة عن ولدها لكان بياناً وحسناً، وبلاغةً كاملةً، وإنما

---

١. الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب، مرجع سابق :٢٦٠

٢. الصاحبي في فقه اللغة، مصدر سابق:٢٦٠

٣. سورة الحج : الآيتان ١، ٢

خص المرضعة للمبالغة؛ لأن المرضعة أشفق على ولدها لمعرفتها بحاجته إليها، وأشغف به لقربه منها، ولزومه لها..."[1] وكقول عمير بن الأيهم:

وَنُكرِمُ جارَنا ما دامَ فينا وَنُتبِعُهُ الكَرامَةَ حَيثُ مَالاَ

فالمعنى الذي أراد الشاعر التعبير عنه، هو إكرامهم للجار واعتناؤهم به، وقد ذكر هذا المعنى في صدر البيت لكنّ الشاعر لم يقف عند ذلك فقال: (وَنُتبِعُهُ الكَرامَةَ حَيثُ مَالاَ) فجاء بالمعنى كاملاً بما فيه من مبالغة؛ إذ إن من يكرمون الجار حيثما كان مقيماً بينهم، أو منصرفاً عنهم بعد تلك الإقامة؛ قد حازوا مكرمةً من مكارم الأخلاق التي يكمل بها الفخر ويزدان المدح .

الصدق

من المبادئ التي اتخذها النقاد معياراً لنقد الشعر مدى مطابقة المعنى للواقع، وهم في اتخاذهم للصدق معياراً لنقد المعنى متفاوتو الآراء، فمنهم من يستجيد قول الشاعر كلما كان مطابقاً للصدق، وموافقاً للوصف، ومنهم من طالب بأداء المعنى أداءً مثالياً، وذلك بإيصال المعنى أبعد الغايات، وأقصى النهايات، ومن ثم استجاد مجاوزة المعنى الغايات التي لا يكاد يبلغها، بل منهم من أفرط في ذلك واستحسن تصوير المحال في صورة الواقع. ففي قول النمر بن تولب في وصف سيف:

تَظَلُّ تَحْفِرُ عنه إِنْ ضَرَبْتَ به بَعْدَ الذِّرَاعَيْنِ والسَّاقَيْنِ والهادِى

يقول ابن قتيبة: "ذكر أنه قطع ذلك كله، ثم رسب في الأرض، حتى احتاج إلى أن يحفر عنه! وهذا من الإفراط والكذب"[2]. فإفراط الشاعر في وصف السيف أخرجه مخرج الكاذب في رأي ابن قتيبة، وهذا ما حذا بكثير من النقاد إلى تبني

---

١. كتاب الصناعتين، مصدر سابق:٣٧٨

٢. الشعر والشعراء، مصدر سابق:١٧٨

الاقتصاد والتوسط في التعبير عن المعنى، وطالبوا الشاعر بتوخي الصورة المقبولة، وأن يكون المعنى مطابقاً للواقع، وموافقاً للوصف؛ لما في ذلك من محاكاة للواقع، وتقريب لهذا المعنى للسامع؛ الأمر الذي يسهل معه الفهم ويكون مدعاة إلى تصديقه[1] وفي ذلك قال حسان بن ثابت:

وَإِنَّ أَشعَرَ بَيتٍ أنتَ قائِلُهُ بَيتٌ يُقالَ إِذا أنشَدتَهُ صَدَقَا

وقيل إن الفاروق عمر - وكان عالماً بنقد الشعر- قال أنشدوني لأشعر شعرائكم، قيل: ومن هو؟ قال: زهير، قيل وبم صار كذلك؟ قال كان لا يمدح الرجل إلا بما فيه[2] فالفاروق اتخذ من الصدق مقياساً لنقد الشعر واستحسن شعر زهير لالتزامه الصدق في التعبير عن المعاني، ومن ذلك أيضاً ما يروى أنه رضي الله عنه عندما أُنشد قول الحطيئة:

مَتى تَأتِهِ تَعشو إِلى ضَوءِ نارِهِ تَجِد خَيرَ نارٍ عِندَها خَيرُ موقِدِ

قال: كذب بل تلك نار موسى نبي الله عليه وعلى نبينا أفضل الصلاة والسلام[3]، فأمير المؤمنين اعترض على قول الحطيئة لأنه أضفى على ممدوحه صفة يرى أنها لا تكون إلا لنبي.

وممن جعل الصدق أساساً لاستجادة الشعر ابن طباطبا؛ حيث ذهب إلى أن علة قبول الفهم للشعر الحسن هي أن: "الفهم يأنس من الكلام بالعدلّ الصواب الحق، والجائز المعروف المألوف، ويستوحش من الكلام الجائر والخطأ، والباطل والمحال..."[4] وفي حديثه عن صناعة الشعر ذهب إلى أن على الشاعر إذا

---

١. ينظر، أسس النقد الأدبي عند العرب، مرجع سابق: ٤٣٨

٢. الشعر والشعراء، مصدر سابق:٦١

٣. الأغاني، مصدر سابق: ٢٠٠/٢

٤. عيار الشعر، مصدر سابق: ٥٢

أسّس شعره أن "يعتمد الصدق والوفق في تشبيهاته"[1]، وعليه أن يجتنب ما يشينه من المعاني المستبردة، والتشبيهات الكاذبة. فابن طباطبا يرى أن المعاني يتضاعف حسن موقعها عند سامعيها كلما كانت تعبيراً صادقاً، سواءَ أكانت هذه المعاني تعبيراً عن ذات النفس وما يختلج فيها أم كان الكلام جارياً مجرى القصص والمخاطبات وما إلى ذلك مما لا يحتمل الزيادة أو النقصان في المعنى.

كما طالب بنوعٍ آخر من الصدق وهو الصدق التصوري[2] أو ما أسماه بصدق التشبيه؛ حيث أراد من المنشئ أن "يستعمل من المجاز ما يقارب الحقيقة ولا يبعد عنها"[3]، وذلك لكي يكون الشعر محاكاة للواقع قريباً من الحقيقة وعيار الصدق في هذا التشبيه الأداة المستعملة فيه "فما كان من التشبيه صادقاً قلت في وصفه: كأنه، أو قلت: ككذا، وما قارب الصدق قلت فيه: تراه، أو تخاله، أو يكاد،..."[4].

وجاء الآمدي ليؤكد مبدأ مقاربة الحقيقة ومداناة الواقع الذي نادى به ابن طباطبا وأسماه (صدق التشبيه) حيث ذكر في موازنته مجموعةً من التشبيهات والاستعارات – التي جاء بها أبو تمام- قال إنها "استعاراتٌ غايةٌ في القباحة والهجانة، والبعد عن الصواب"[5] ويبدو أن الآمدي تأثر بعيار ابن طباطبا الذي وضعه لمعرفة التشبيهات المقاربة للحقيقة ومما يؤكد ذلك قوله: "إنما استعارت العرب المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه أو يدانيه، أو يشبهه في بعض

---

١. نفسه: ٤٤

٢. تاريخ النقد الأدبي عند العرب، مرجع سابق: ١٤٤

٣. عيار الشعر، مصدر سابق: ١٧٨

٤.نفسه: ٦٢

٥.الموازنة، مصدر سابق:٢٣٤

أحواله، أو كان سبباً من أسبابه؛ فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقةً بالشيء الذي استعيرت له وملائمة لمعناه"[1]

إن الشعراء درجوا على مجاوزة حدود الواقع، والإغراق في الوصف، والإفراط في التشبيه، بل إن من النقاد من حضَّ هؤلاء الشعراء على المبالغة في المعنى، والإغراق في الوصف، والإفراط في التشبيه، واعتبر ذلك من علامات الجودة، وأمارات الاقتدار، وممن استجاد ذلك قدامة بن جعفر حيث ناقض ابن طباطبا والآمدي - وغيرهما ممن جعلوا الصدق أساساً لجودة الشعر - متأثراً في ذلك بآراء بعض النقاد القدامى، وفلاسفة اليونان، ففضّل الغلو على مقاربة الواقع، والإغراق على الاقتصار على الحد الوسط، حيث قال: "إن الغلو عندي أجود المذهبين، وهو ما ذهب إليه أهل الفهم بالشعر والشعراء قديماً. وقد بلغني عن بعضهم أنه قال: أحسن الشعر أكذبه"[2]. وأورد شواهد من أشعار المتقدمين والمتأخرين منها قول المهلهل:

فَلَولا الريحُ أَسمِعُ أهل حُجرٍ صَليلَ البيضِ تُقرَعُ بِالذُكورِ

وقول أبي نواس:

وَأَخَفتَ أَهلَ الشِركِ حَتّى إِنَّهُ لَتَخافُكَ النُطَفُ الَّتي لَم تُخلَقِ

وقال: "إنما أرادوا المبالغة والغلو بما يخرج عن الموجود ويدخل في باب المعدوم"[3]، وذلك من باب بلوغ النهاية في النعت. ومن هنا ندرك العلة التي دعت قدامة إلى استحسان هذا المذهب؛ حيث جاء ذلك تلبية لما فرضه في مقدمة كتابه نقد الشعر التي بيّن فيها أهم الأسس النقدية التي تبناها، ومنها أن الشاعر

---

١. الموازنة، مصدر سابق:٢٣٤

٢.نقد الشعر، مصدر سابق:٩٢

٣.نقد الشعر، مصدر سابق: ٩٢

لا يوصف بالصدق أو الكذب، وأن جميع المعاني معرَضة للشاعر، وله أن يتكلم منها فيما أحب وآثر، ولا يطالب الشاعر فيها إلا ببلوغ الغاية المطلوبة من التجويد؛ أي أن تفضيله للغلو على مقاربة الحقيقة، ومداناة الواقع، جاء نتيجةً لما يرى فيه من تحقق أبعد الغايات، وأقصى النهايات، في الوصف؛ فقدامة يرى أن قول الحزين الكناني:

يُغْضي حياءً ويُغْضَى من مَهابَتِهِ فما يُكَلّمُ إلاّ حينَ يَبْتَسِمُ

دون قول أبي نواس:

وَأخَفتَ أهلَ الشركِ حَتّى إنَّهُ لَتَخافُكَ النُطَفُ الَّتي لَم تُخلَقِ

لأن الكناني "وإن كان قد وصف صاحبه بما يدلّ على مهابته، فإن في قول أبي نواس دليلاً على عموم المهابة، ورسوخها في قلب الشاهد والغائب..."[1]

وعليه فإن النقاد العرب أدركوا أن التعبير عن المعنى بالنظر إلى مطابقته للواقع يكون على أربع درجات:

فإما أن يكون مطابقاً للصدق، موافقاً للوصف، وذلك عندما يلتزم الأديب الصورة المقبولة، والاقتصاد والتوسط في التعبير عن المعنى. وهذه هي الدرجة الأولى.

وإما أن يؤتى بالمعنى في صورةٍ مثاليةٍ وذلك عندما يعمد الأديب إلى الوصول به إلى أبعد غاياته وأقصى نهاياته فيصور الموصوف تصويراً مثالياً وهذا ما أسموه بالمبالغة وهي الدرجة الثانية.

وإما أن يتجاوز الأديب بالمعنى حدود المبالغة والمثالية، إلى غايات لا يكاد يصلها، وهذا ما أسماه النقاد غلواً وإفراطاً، واعتبره بعضهم ضرباً من الكذب لما فيه من بُعْدٍ عن الواقع والحقيقة.

---

١. نقد الشعر، مصدر سابق: ٩٥

وإما أن يصور المعنى المحال في صورة الواقع، وأغلب النقاد يعتبره من الكلام الفاسد؛ لكونه غير ممكن.

الشرف

قال أحمد بدوي في كتابه أسس النقد الأدبي عند العرب: لقد وقفت طويلاً عند المراد بشرف المعنى عند نقاد العرب لأنهم لم يحددوا المراد به تحديداً دقيقاً[1] وذهب إلى أن المعاني الشريفة، هي المعاني التي اكتست برداء الخلق، وازدانت بثياب العفّة والنقاء، أما إذا كانت دالّةً على انحرافات خلقية لا يقرها المجتمع ولا تناسب الأخلاق والعادات السائدة في هذا المجتمع، فإنها آنذاك وضيعةٌ سخيفةٌ.

ومن أوائل من وصف المعنى بالشرف من نقاد العرب، بشر بن المعتمر حيث جاء في كلامه عن البلاغة أن "المعنى ليس يشرفُ بأن يكونَ من معاني الخاصّة، وكذلك ليس يتّضع بأن يكونَ من معاني العامّة، وإنّما مَدارُ الشّرَف على الصواب وإحراز المنفعة ، مع موافَقَة الحال، وما يجب لكلّ مَقامٍ من المقال"[2]، فإذا أخذنا في اعتبارنا أن موافقة الكلام لما يقتضيه الحال سمة بلاغة الكلام، أي أن هذا الكلام لا يكون بليغاً إلا إذا كان موافقاً للحال الداعية إليه، فإن عيار شرف المعاني هو صوابها وإحرازها المنفعة المرجوة من الكلام مع مطابقتها للحال، ومن ثم فإن الكلام الوضيع هو الذي لا طائل من ورائه، وإنما كان ساقطاً وضيعاً؛ لأنه لم يقف فيه السامع على معنىً تتحقق معه المنفعة، وتتم به الإفادة والتواصل. وهذا يعنى أن شرف المعنى يكون بقدر إصابة الغرض الذي أنشئ له الكلام ولذلك قيل: إن"أكرم الكلام ما كان إفهاماً للسامع ولا يحتاج إلى التأويل

---

١. ينظر، أسس النقد الأدبي عند العرب، مرجع سابق: ٤١٧:

٢. البيان والتبيين، مصدر سابق :٩٩/١

والتعقب"[1] .لذا حذّر الجاحظ الناشئة من مخالطة الجهال والحمقى والسخفاء؛ وذلك لأن هذه الطائفة أكثر ما تكون خارجة عن نهج اللغة، وأساليب أهلها ولا يكاد يسلم من خالطهم من أن يعلق بذهنه مرذول ألفاظهم، وخبال معانيهم.

وأباح قدامة المعاني للشاعر جميع المعاني، فله أن يتناول منها ما أحب ويتكلم فيما آثر، إلا أن هذه الإباحة أعقبها شرط مفاده أن "على الشاعر إذا شرع في أي معنىً كان من الرفعة والضعة، والرفث والنزاهة....أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك الغاية المطلوبة"[2] وكأنه يريد أن يقرر ما ذهب إليه ابن المعتمر من أن إصابة الغرض، وتحقق المنفعة، هي الغاية التي يجب أن ينظر إلى الكلام على أساسها.

الوضوح

يعتبر هذا المقياس من أبرز المقاييس النقدية التي ينظر إلى المعنى من خلالها، فيرتفع المعنى ويزداد جودةً كلما كان جلياً واضحاً، وفي المقابل يتّضع وتنحطّ قيمته لكونه غامضاً خفياً.

إن غموض المعنى ووضوحه يرجع -غالباً- إلى أسلوب الصياغة، وطريقة استعمال الألفاظ وتركيبها، فمما يُلحِق بالمعنى الغموض والإبهام، صياغة مفردات النص صياغةً مخالفةً للنهج السليم، والطريقة المثلى في التعبير، ويكون ذلك عندما يقدّم المنشئ ما حقّه التأخير، أو يؤخّر ما يلزَم تقديمه، وذلك كقول الفرزدق الذي لا يكاد يخلو كتاب من كتب التراث الأدبي من ذكر قبح مبناه، وبعد معناه

وما مثلُه في الناس إلا مُمَلَّكاً أبو أمه حيَ أبوه يقاربُه

---

١. رسائل الجاحظ ت(٢٥٥هـ)، مصدر سابق: ٣٣/٣

٢. نقد الشعر، مصدر سابق: ٦٦

فهذا من أقبح الضرورة، وأهجن الألفاظ، وأبعد المعاني، ولذلك قيل إن الكلام لايكون بليغاً، ولا يستحق وصف البيان، إلا إذا كان "سليماً من التكلّف، بعيداً من الصّنعة، بريئاً من التعقُّد، غنيّا عن التأويل"[1] أي أن بيان المعنى وجلاءه، يكون مع حسن الرصف، الذي لا يكون إلا بوضع الألفاظ في مواضعها، وتمكينها في أماكنها، ولا يستعمل فيها التقديمٌ والتأخيرُ، والحذف والزيادةُ إلا حذفاً لا يَفسد معه الكلام، ولا ينغلق به المعنى[2].

كما قد يلحق المعنى الغموض والإبهام عندما يباعد المنشئ بين المعنى اللغوي والمعنى المجازي الذي قصده، الأمر الذي يصعب معه انتقال ذهن المتلقي من المعنى المفهوم بحسب اللغة إلى المعنى المقصود بطريق المجاز، وذلك كقول العباس الأحنف:

سأطلُبُ بُعد الدَّارِ عنكُم لتقرُبُوا وتسكُبُ عيناياَ الدموعَ لِتَجمُدَا

فالشاعر كنى عن فراق الأحبة بما ينشأ عنه من سكب الدمع والحزن والكآبة، وظنَّ أن جمود العين يصلُح لأن يكون كناية عن عكس ذلك، أي عن الوصال والفرح والسرور، فأصاب أولاً وأخطأ ثانياً؛ إذ لا توصف العين بالجمود إلا في حال يتطلَّب سكب الدمع وذلك كقول أبي العطاء يرثي عمر بن هبيرة:

ألا إنَّ عَيْناً لم تَجُدْ يَوْمَ واسْطٍ عليك بجارِى دَمْعِها لَجَمُودُ

عَشِيَّةَ قام النائحاتُ وشُقِّقَتْ جُيُوبٌ بأيْدِي مَأتَمٍ وخُدُودُ

وأيضاً فقد يؤدِّي إسراف الشاعر في حشد المحسنات البديعية في شعره إلى تعقيد المعنى وخفائه، وهذا ما وقع فيه بعض الشعراء من أصحاب البديع، كمسلم بن الوليد، وأبي تمام، فقد ذكر الآمدي في **الموازنة:** "أن أوّل من أفسد الشعر مسلم بن

---

١. البيان والتبيين، مصدر سابق :١/ ٧٩

٢. كتاب الصناعتين مصدر سابق : ١٦٧

الوليد، وأن أبا تمام تبعه فسلك في البديع مذهبه...، حتى صار كثيرٌ مما أتى به من المعاني، لا يُعرف ولا يُعلم غرضه فيها، إلا مع الكدّ والفكر وطول التأمل، ومنه ما لا يعرف معناه إلا بالظّن والحدس"[1]، أي أن حرص أبي تمام على الإتيان بالبديع، كان أكثر من حرصه على تقريب المعنى وبيانه، ومذهب العرب في ذلك أنها كانت لا تعبأ بالتجنيس، ولا تحفل بالبديع، وإنما تُعنى بشرف المعنى وجودته، وبيانه وصحته[2].

وفي الواقع إنه ثمة مقاييس أخرى جاءت خدمةً لأغراضٍ نفعية، فمن هذه المقاييس ما يأخذ طابعاً أخلاقياً؛ إذ يجعل من الدين والخلق معياراً يُنتقد المعنى على أساسه – وجديرٌ بالأديب التزام هذا المعيار - ومنها ما يستدعي أن يكون المعنى خدمةً لغاياتٍ إنسانيةٍ سامية، وما إلى ذلك من المقاييس التي حفل بها الحقل النقدي العربي القديم، وقد رأيت أن أقتصر على المقاييس التي وضعت لنقد المعنى لذاته، من وجهةٍ فنية.

******

١. الموازنة مصدر سابق:١٢٥

٢. ينظر، الوساطة، مصدر سابق:٣٣

المبحث الثالث: أثر السياق في المعنى

كل لفظةٍ توضع في إطارٍ أو نسقٍ لغويٍّ معينٍ يعتبر هذا الإطار أو النسق سياقاً لها؛ حيث تشكِّل هذه اللفظة مع أخواتها في التركيب سياقاً خاصاً يختلف معناها في ظله عن معناها المعجمي وهي في حالة إفراد. وكما أن هذه المفردة تشكل مع غيرها داخل الجملة سياقاً خاصاً، فإن الجملة كذلك؛ إذ تكوَن مع غيرها من الجمل داخل النص سياقاً عاماً يمثّله هذا النص، ثم إن هذا النص محكومٌ بمقتضياتٍ واعتباراتٍ أعمَ وأشملَ تتمثّل في طبيعة الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه هذا النص، أي أن معني المفردة يتحدد تبعاً لسياق الجملة أو التركيب الذي أدرجت فيه، ومعنى الجملة مرتبطٌ بسياق النص أو المعنى السياقي العام الذي يمثّله مجموع معاني هذا النص، وكذلك أيضاً فإن هذا النص محكومٌ بسياقٍ مميزٍ يتمثّل في طبيعة الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه هذا النص.

معاني المفردات والتراكيب داخل النص الأدبي تحكمها ظروفٌ وملابساتٌ خاصةٌ تفرضها عدّة عوامل منها: طبيعة الجنس الأدبي، وظروف اللغة والبيئة التي ولد فيها النص، وثقافة كل من المنشئ والمتلقي؛ ولذلك فإن كل نصٍ أدبيٍ يشكل بما يحيط به سياقاً جديداً يجعل المعاني تختلف فيه عن المعاني التي في المعجم[1]؛ ومن ثم فإن معنى المفردة يتحدد تبعاً لسياق الجملة، ومعنى الجملة أو التركيب محكومٌ بسياق النص، ومعاني هذا النص تتحدد تبعاً لمقتضياتٍ واعتباراتٍ خاصةٍ تفرضها طبيعة الجنس الأدبي، والمقام الذي صيغ من أجله.

ويمكن القول بأن سياق أي نص أدبيٍ محكومٌ ببعدين: بُعد داخليٍ "يتعلق باللغة وأسلوب تراكيبها، من حيث موقع الكلمة بين أخواتها، والهيأة التي ائتلفت فيها الكلمات مع بعضها، ومكان هذه الائتلافيات والتراكيب من الموضوع الجامع

---

١. ينظر أثر السياق في المعنى، مرجع سابق: ١٦

لها"[1] وهذا ما يعرف بالسياق اللغوي أو سياق المفردات. وبعد خارجيّ: ويشمل عواملَ خارجةً عن النص تتمثل في "الظروف والخلفيات المحيطة بالنص، سواء منها ما يتصل بالمخاطَب أو المخاطِب، كما يشمل البيئتين الزمانية والمكانية النابع منها النص، وكذلك يشمل الأسس الفكرية والحياتية القائمة وراءه"[2] أي أنه يشمل كل الملابسات والأحوال والظروف المحيطة بعملية التخاطب.

هذا وقد اهتم علماء البلاغة والنقد بهذين البعدين، وأكّدوا ضرورة مراعاتهما أثناء عملية التخاطب. وحينما قالوا: إن لكل مقامٍ مقالاً، ولكل كلمةٍ مع صاحبتها مقاماً، وقعوا في الحقيقة على عبارتين من جوامع الكلم، تصدقان على دراسة المعنى في كل اللغات[3].ولو لم يكن في التراث النقدي والبلاغي غيرهما؛ لاستحقوا بهما أن يقدموا على غيرهم، لاسيما من تأخّر عنهم من علماء الغرب.

إن هاتين العبارتين تدلاّن على أن علماء البلاغة والنقد قد اهتدوا إلى ما يحيط بعملية التخاطب من ظروفٍ وملابساتٍ، كطبيعة المقال، وظروف المقام، وحال السامع، وغير ذلك من العوامل الفاعلة في تشكيل الكلام وفقاً لهيئاتٍ مخصوصةٍ، تختلف باختلاف هذه الظروف والمقتضيات.

قال الجاحظ: "لكل ضربٍ من الحديث ضربٌ من اللفظ، ولكل ضربٍ من المعاني ضربٌ من الأسماء؛ فالسخيف للسخيف، والخفيف للخفيف، والجزل للجزل، والإفصاح في موضع الإفصاح، والكناية في موضع الكناية"[4] أي أن طبيعة الجنس الأدبي توجب نوعاً مخصوصاً من الألفاظ، وأسلوباً معيناً في تركيب هذه

---

١. أثر السياق في المعنى، مرجع سابق : ١٣

٢. نفسه : ١٤

٣. ينظر، الكلمة دراسة لغوية معجمية،د.حلمي خليل دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ط٢، ٢٠٠٤م :١٥٥

٤. كتاب الحيوان: مصدر سابق : ١٧/٢

الألفاظ "فإذا كان موضع الحديث على أنه مضحكٌ ملهٍ وداخل في باب المزاح والطيَب، فاستعملت فيه الإعراب انقلب عن جهته"[1]. وهذا ما ذهب إليه أبو هلال العسكري في قوله: "ينبغي أن تجعل كلامك مشتبهاً أوله بآخره، ومطابقاً هاديه لعجزه، لا تتخالف أطرافه، ولا تتنافر أطرازه، وتكون الكلمة منه موضوعةً مع أختها، ومقرونةً بلفقها، فإن تنافر الألفاظ من أكبر عيوب الكلام"[2]، فتنافر الألفاظ الذي عناه أبو هلال هنا ليس التنافر الناشئ من ثقل اللفظة لعلة في حروفها، أو مع حروف جاراتها، بل قصد التنافر الناشئ من مغايرة اللفظة لما يقتضيه السياق الذي شكلته أخواتها داخل النص. وهذا ما عبّر عنه سابقه الباقلاني بقوله: "أنت تحسب أن وضع "الصبح" في موضع "الفجر" يحسُن في كل كلامٍ إلا أن يكون شعراً أو سجعاً وليس كذلك. فإن إحدى اللفظتين قد تنفر في موضع وتزلّ عن مكانٍ لا تزلّ عنه اللفظة الأخرى، بل تتمكن فيه وتضرب بجرانها وتراها في مظانهّا، وتجدها فيه غير منازعةٍ إلى أوطانها، وتجد الأخرى لو وضعت موضعها في محل نفارٍ، ومرمى شرادٍ، ونابيةً عن استقرار..."[3]. أي أن مقتضيات السياق الذي جاء فيه الكلام هي التي تحدد الألفاظ الملائمة له وذلك تبعاً للمعنى السياقي؛ فاللفظة عندما توضع في تركيبٍ مّا تؤْثَر على غيرها من الألفاظ وذلك بما تثيره هذه المفردة من معانٍ وصورٍ تُتَمِّمُ معاني التركيب، وتَكْتملُ بها الصورة التي تشكلها ألفاظ النص مجتمعةً. ولذلك قيل إن لكل نوعٍ من المعاني نوعاً من اللفظ هو به أولى وأنسب، وكان إلى الفهم أقرب، وبالقبول أليق، ومتى أبدلّ مكانه غيره جاء منه: إما تبدلّ المعنى الذي يكون منه فساد الكلام، وإما ذهاب الرونق، الذي

---

١. كتاب الحيوان، مصدر سابق : ١٧/٢

٢. كتاب الصناعتين، مصدر سابق: ١٤٨

٣. إعجاز القرآن، مصدر سابق: ١٧٥

يكون معه سقوط البلاغة، وذلك لأن في اللغة ألفاظاً متقاربة المعاني، كالحمد والشكر، والبخل والشح، واقعد واجلس، ونعم وبلى، وغير ذلك من الحروف والأسماء والأفعال، التي يُظنَّ أنها تستوي في التعبير عن المعنى، والأمر ليس كذلك؛ إذ لكل لفظة منها خاصية تتميز بها عن صاحبتها في بعض معانيها، وإن كانا يشتركان في بعضها[1] . ويظهر هذا جلياً في الآيات الكريمة، وفيما صح عن النبي صلى الله عليه وسلم من أحاديث؛ حيث استُعملت كل لفظةٍ في موضعها الذي لو أُزيلت منه وأُقيم مكانها ما يظن أنه مرادفٌ لها فسد المعنى، وزال الرونق، قال الجاحظ: "ألا ترى أن الله تبارك وتعالى لم يذكُر في القرآن الجوعَ إلا في موضع العقاب، أو في موضع الفقر المدْقع والعجز الظاهر،.... وكذلك ذِكر المطر؛ لأنّك لا تجد القرآنَ يلفظِ به إلاّ في موضع الانتقام، والعامّة وأكثرُ الخاصّة لا يَفصِلون بين ذِكر المطر وبين ذكر الغَيث"[2] ، وقد عبّر عن ذلك الآمدي بقوله: "إن الكلام أجناسٌ فإذا أتى منه شيءٌ مع غير جنسه باينه ونافره وأظهر قبحه"[3] أي أن ألفاظ المعنى المراد يجب أن تكون متلائمةً ومنسجمةً ليس فيها لفظةٌ نابيةٌ عن السياق الذي تشكله أخواتها، فإذا كان المعنى المراد مولَّداً، كانت الألفاظ مولدةً، وإذا كان المعنى غريباً، جاءت ألفاظه غريبةً، وإذا كان المعنى متداولاً كانت الألفاظ سهلةً مستعملةً، ثم إذا كان هذا المعنى غزلاً كانت ألفاظه رقيقةً عذبةً تحكي نوازع النفس، ولواعج الشوق، وإذا كان سياق الكلام دائر على المدح، كانت ألفاظه جزلةً لا ابتذال فيها ولا سوقية[4].... بل إن علماء البلاغة وأرباب البيان قد ذهبوا إلى أبعد من ذلك عندما اشترطوا التلطّف في الخروج من سياق الغزل إلى سياق

---

١. ينظر،بيان إعجاز القرآن، مصدر سابق :٢٦

٢ . البيان والتبيين،مصدر سابق:٢٠/١

٣. الموازنة، مصدر سابق: ٤٢١

٤. ينظر، البيان العربي، د.بدوي طبانة، مرجع سابق:٧١

المديح، ومن سياق المديح إلى غيره ... فدعوا الشاعر "إلى أن يصل كلامه على تصرّفه في فنونه صلةً لطيفةً، فيتخلّص من الغزل إلى المديح، ومن المديح إلى الشكوى، ومن الشكوى إلى الاستمالة،..... بألطف تخلُّص وأحسن حكاية، بلا انفصال للمعنى الثاني عما قبله"[1] وذلك حرصاً على أن تكون أجزاء الكلام منسجمةً تتحدّر كتحدّر الماء المنسجم، وتتجلّى فيه المعاني تباعاً، ولا يكون العمل الأدبي متفاوتاً مرقوعاً، يتبرأ بعضه من بعض؛ حتى قيل: "إن خير أبيات الشعر البيت الذي إذا سمعت صدره عرفت قافيته"[2] أي أن السياق الذي تشكل فيه صدر هذا البيت ينبئ عما يمكن أن يكون مناسباً لأن يكون عجزاً له، وذلك كقول زهير بن أبي سلمى:من الطويل

وَمَن لا يُقَدِّم رِجلَهُ مُطمَئِنَّةً فَيُثبِتَها في مُستَوى الأَرضِ تَزلِقِ

قال الآمدي: "لما قدم (ومن لا يقدم رجله مطمئنة) اقتضى أن يأتي في آخر البيت (يزلق).... فهذا الكلام الذي يدلّ بعضه على بعض، ويأخذ بعضه برقاب بعض، إذا أُنْشِدتَ صدر البيت عَلِمتَ ما يأتي في عجزه"[3].

وبعد فإن المعنى المعجمي الإفرادي لا يكفي لإدراك معنى الكلام، وعندما أقول إنه لا يكفي... فإن هذا لا يعني أن المفردة عندما تدخل في تركيب ما تفقد جميع معانيها التي سجّلتها المعاجم اللغوية، بل تبقى هذه المعاني المعجمية في المقام الأول، ودور السياق يكمن في إقصاء الدلالات التي لا تتناسب مع سياق الكلام، وترجيح معنىً واحدٍ يقتضيه هذا السياق؛ أي أنه مهما كانت هذه المفردة تحمل من معانٍ فإنها عندما تُلفَظ في سياقٍ ما لا يطفو على السطح إلا معنىً

---

١. عيار الشعر، مصدر سابق: ١١١

٢. البيان والتبيين، مصدر سابق: ١/ ١٢٩

٣. الموازنة، مصدر سابق: ٢٦٣

واحدٌ من معانيها وهو الذي يفرضه السياق[1]، فلفظة الغروب مثلاً في قول الخليل بن أحمد:

يا وَيحَ قَلبي مِن دَواعي الهَوى إِذ رَحَلَ الجيرانُ عِندَ الغُروب
أَتبَعتُهُم طَرفي وَقَد أَمعَنوا وَدَمعُ عَينَيَ كَفَيضِ الغُروب
بانوا وَفيهم طَفلَةٌ حَرَّةٌ تَفتَرُّ عَن مِثلِ أَقاحي الغُروب

وردت قافيةً لثلاثة أبياتٍ، ودلّت في كل بيتٍ على معنىً مغايرٍ للمعنيين الآخرين، ففي الأول: كان سياق البيت يدلّ على أن المعنى المقصود منها هو زمنُ غروب الشمس، والمرجح لهذا المعنى هو ظرف الزمان (عند)، ومعناه في البيت الثاني: فهو الدلّو الملأى، ورجح هذا المعنى ارتباطها بلفظ الدمع؛ حيث جاءت لفظة الدمع مشبهاً ولفظة الغروب مشبهاً به، وأما في البيت الثالث: فقد جاءت بمعنى الوهاد المنخفضة[2].

وعليه فإنه لما كان السياق هو مجرى الكلام وتسلسله، واتصال بعضه ببعض؛ كان المدخل إلى فهم معاني أيّ نصّ أدبيّ هو الوقوف على طرائق نظام هذه الألفاظ وأساليب تآلف تلك العبارات، التي تشكّل في مجموعها سياقاً خاصاً لهذا النص. ومن خلال هذا السياق تتجلى قرائن ومرجّحات ترجّح معنىً دون آخر[3].

قال أبو بكر ابن الأنباي في أول كتابه **(الأضداد):** "إن كلام العرب يصحح بعضه بعضاً، ويرتبط أوّله بآخره، ولا يُعرف معنى الخطاب منه إلا باستيفائه، واستكمال جميع حروفه... فمن ذلك قول الشاعر:

---

١. ينظر: فقه اللغة وتاريخ الكتابة، د.عماد حاتم، المنشأة العامة للنشر والتوزيع طرابلس ط١، ١٩٨٢م: ٣١،ووصف اللغة دلّالياً، مرجع سابق:١٠٥

٢. ينظر، مراتب النحويين، لأبي الطيب اللغوي، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، ط٢، ١٩٧٤م: ٦٠

٣. ينظر، الجملة العربية والمعنى د.فاضل السامرائي، دار ابن حزم، ط١، ٢٠٠٠: ٦٤

كلُّ شيءٍ ما خلا الموتَ جَلَلْ والفتى يَسعَى ويُلهِيهِ الأَمَلْ

فدلّ ما تقدم قبل (جلل) وتأخر بعده، على أن معناه كل شيء ما خلا الموت يسير، ولا يتوهَّم ذو عقلٍ وتمييزٍ أن الجللَ هنا معناه عظيم"[1] فلفظة (جلل) تحتمل أكثر من معنىً؛ إذ إنها من الأضداد حيث يقال أمرٌ جللٌ أي عظيمٌ ويقال للحقير أيضا جللٌ[2] لكنَّ السياق الذي جاءت فيه حدّد معنىً واحداً هو مرادُ الشاعر؛ حيث اقتضى المعنى السياقي الذي كونه البيت في مجموعه أن يكون المعنى الذي قصده الشاعر هنا "يسير".

وفي قول الله عز وجل: ﴿ **ذُقْ إِنَّكَ أَنتَ الْعَزِيزُ الْكَرِيمُ** ﴾[3] لا يتضح معنى الآية الكريمة إلا من خلال السياق الذي وردت فيه؛ إذ إن ظاهر العبارة التكريم، وحقيقتها التحقير والتوبيخ والاستهزاء[4]؛حيث قال تعالى:﴿**خُذُوهُ فَاعْتِلُوهُ إِلَى سَوَاءِ الْجَحِيمِ*ثُمَّ صُبُّوا فَوْقَ رَأْسِهِ مِنْ عَذَابِ الْحَمِيمِ*ذُقْ إِنَّكَ أَنتَ الْعَزِيزُ الْكَرِيمُ**﴾[5]

ثم إن للاعتبارات والظروف الخارجية التي يولد فيها النص الأدبي دوراً مهماً في تشكيل معانيه؛ ولذلك كان فهم النص فهماً صحيحاً ودقيقاً لا يتم إلا بالوقوف على هذه الظروف ومع مراعاة تلكم الاعتبارات. لأن هذه الظروف والملابسات غير الكلامية مهمةٌ في تحديد المعنى المقصود، بل إنها تمثل جزءًا لا

---

١. الأضداد، لأبي بكر محمد بن القاسم الأنباري، تح:محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصريةبيروت،١٩٩٨م: ٢

٢. ينظر، لسان العرب : مادّة جلل

٣. سورة الدخان الآية: ٤٩

٤. ينظر، معاني القرآن لأبي زكريا يحيى بن زياد الفراء تح: د. عبد الفتاح إسماعيل وآخرون،دار السرور، ٤٣/٣

٥. سورة الدخان الآيات: ٤٩،٤٨،٤٧

يتجزأ من هذا المعنى، وتتمثل هذه العوامل الخارجية في شخصيتي المخاطِب والمخاطَب والحال الداعية إلى الكلام، والمقام الذي قيل فيه هذا الكلام، وما إلى ذلك من العوامل غير الكلامية، ومراعاة هذه الاعتبارات المختلفة هي الاتجاه الصحيح في الكشف عن المعنى وتحديده تحديداً دقيقاً، وهذا المنهج في الكشف عن المعنى يصدق على النصوص المنطوقة ذات المقام الحاضر كما يصدق على النصوص التراثية ذات المقام المنقضي؛ حيث يمكن إعادة بنائها بالوصف التاريخي؛ ولهذا فإن تحليل النصوص التراثية ودراستها وفقاً لهذا المنهج يكون ذا جدوى وفاعليةٍ في الكشف عن معاني هذه النصوص والوقوف على مضامينها، ولطالما كان الاكتفاء بالمعنى الحرفي أو المعنى الظاهري لهذه النصوص سبباً رئيساً في قصور فهمنا لها فهماً تاماً ودقيقاً.

وفي ذلك يقول الجاحظ: "للعرب أمثالٌ واشتقاقاتٌ وأبِنية، وموضعُ كلام يدلّ عندهم على معانيهم وإرادتهم، ولتلك الألفاظ مواضعُ أُخَرُ، ولها حينئذ دلالات أخر، فمن لم يعرفْها جَهِل تأويل الكتابِ والسُّنَّة، والشاهد والمثلِ، فإذا نظَر في الكلام وفي ضروب من العلم، وليس هو من أهل هذا الشأن، هلك وأهلك"[1].

أي أنه لا سبيل إلى فهم كتاب الله فهماً صحيحاً إلا بالعودة إلى سنن العرب ومعرفة أساليبهم في الكلام، وطرقهم في التمييز بين المقامات والأحوال الداعية للتكلم التي تقتضي استعمال لفظة دون غيرها؛ إذ إن السياق الذي يأتي فيه الكلام ظاهراً صريحاً يختلف عن السياق الذي تدعو مقتضياته إلى أن يكون إشارةً وتلميحاً، ومثال ذلك إخفاء جزء من معنى الكلام عندما تدعو الدواعي إلى التعمية والتغطية.

---

١. كتاب الحيوان، مصدر سابق: ١٠٢/١

فيَعْمَد إلى تعمية المعنى، وتغطية جانبٍ من جوانبه في لعدة أسبابٍ ودواعي، وذلك كأن يخاف الشاعر عاقبة البوح بحبه، فيكتم ما يمكن أن يُستدلّ به على محبوبته[1] أو كأن يعدلّ عن ذكر اللفظ الخسيس المفحش بذكر ما يدلّ على معناه، ومن ذلك ما ذهب إليه المبرد في قول الله عز وجل في المسيح وأمه - عليهما وعلى نبينا أفضل الصلاة والسلام- ﴿ كَانَا يَأْكُلَانِ الطَّعَامَ ﴾[2] حيث قال: إنه رغبة عن ذكر اللفظ الخسيس المفحش إلى ما يدلّ على معناه من غيره[3].

إن الحال الداعية إلى الكلام تمثل إطاراً أو قالباً يقتضي تشكيل الكلام وفقاً لصورةٍ مخصوصةٍ تكون حسنةً مقبولةً كلما ناسبت هذا المقام. والبليغ الحاذق من اعتبر هذه الظروف المحيطة بالخطاب وراعاها في كلامه. إذ البلاغة كما عرفها علماؤها هي مطابقة الكلام لمقتضى الحال. فالحال هو الأمر الداعي إلى التكلم. ومراعاة ما يقتضيه هذا الحال هو أن يأتي الكلام على وجهٍ مخصوصٍ فيكون الكلام مؤكَّداً عندما يكون المخاطَب منكراً، أي أن إنكار المخاطَب حالٌ يقتضي مجيء معنى الكلام مؤكداً، وكذلك فإن خطاب الغبيِ يتطلب من الإيضاح والتفصيل والتبيين ما لا يتطلبه خطاب الذكي، ومقام الإيجاز يباين مقام الإسهاب والإطناب، وكذا فإن مقام الفرح والسرور غير مقام الحزن والبكاء....؛ وارتفاع شأن الكلام في الحسن والقبول، لا يكون إلا بمطابقته لهذه الأحوال واعتباره تلك المقامات[4].

روي أنه لمَّا توفِّي معاويةُ وجلس ابنُه يزيد، دخل عليه عَطاءُ بن أبي صيفِيّ الثَّقَفيَّ، فقال: "يا أمير المؤمنين، أصبحتَ قد رُزِيت خليفةَ الله، وأُعطِيتَ خلافةَ

---

١. ينظر، نحو الصوت ونحو المعنى، نعيم علوية، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٢م: ٧٥

٢. سورة المائدة، من الآية : ٧٥

٣. الكامل في اللغة والأدب، مصدر سابق:٢/٢٩٧

٤. ينظر، المطول شرح تلخيص مفتاح العلوم، للعلامة سعد الدين التفتازاني، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠١م : ١٥٣

الله ، وقد قَضَى معاويةُ نَحْبَه، فغفر الله ذنبه، وقد أُعطيتَ بعده الرِّياسة ووَليتَ السّياسة، فاحتَسِب عند الله أعظمَ الرَّزِيَّة، واشكُرْه على أفضل العطيّة"[1] فالمقام الذي قيل فيه هذا الكلام تتنازع فيه الأحزان بفقد الخليفة، والأفراح بولاية ابنه من بعده، أي أنه امتزج بنقيضين التعزية والتهنئة... وما كان للمتكلم بدٌّ من اعتبار تلك الظروف فجمع معنيين على طرفي نقيض، وساقهما جنباً إلى جنب؛ فجاءت صورة ألفاظه أقرب ما تكون لصورة الواقع المعيش.

ولما كان التفاعل مع أي نصٍ أدبيٍ لا يتم إلا بالتعرف على سياق هذا النص، وكانت الجمل والتراكيب التي صيغت داخل هذا النص وفقاً لأسلوبٍ مخصوصٍ وعلى نحوٍ معينٍ من أهم مكونات هذا السياق؛ كان هذا النص واضح الدلالة كلما سَهُل الوقوف على معاني هذه التراكيب المكونة له. أما إذا كانت تراكيب النص يعتريها التعقيد والاعتساف، تأبّى هذا النص على الفهم، وصَعُب الوقوف على المراد منه؛ لأن المتلقي لم يتوصل فيه إلى السياق الذي يمكن أن يقوده إلى المعاني المقصودة. فيقف المتلقي عاجزاً أمام هذا النص، تنتابه الحيرة من الغموض والإبهام الذي يكتنف هذا النص، ويرجع هذا الغموض غالباً إلى أن أسلوب صياغة معاني هذا النص الذي جاء مخالفاً للنهج السليم والطريقة المثلى في التعبير عنها، كأن يكون المنشئ قد أخَّر ما حقّه التقديم أو قدَّم ما حقّه التأخير أو أن يكون قد باعد بين المعنى اللغوي والمعنى المجازي الذي قصده حتى صعب انتقال ذهن المتلقي من المعنى المفهوم بحسب اللغة إلى المعنى المقصود بطريق المجاز.

وخلاصة ذلك أن أثر السياق في المعنى يقصد به مدى تأثير الظروف والمقتضيات والملابسات الكلامية وغير الكلامية في سَوق معنى الكلام نحو دلالات

---

١. البيان والتبيين مصدر سابق:٢/ ١٢٦

معينةٍ دون غيرها. وعليه يمكن القول بأن مظاهر تأثير السياق في المعنى تكمن في أمرين أساسين:

فمن ناحية: يسهم في تشكيل هذا المعنى وفقاً للمقتضيات والاعتبارات المختلفة؛ حيث تدعو دواعيه إلى استعمال لفظةٍ دون لفظةٍ وتقديم كلمةٍ على أخرى؛ حرصاً على انتخاب اللفظة المناسبة التي يتم بها المعنى المقصود، وتتجلى بها الفكرة التي يعبر عنها المعنى السياقي العام.

ومن ناحية أخرى: يؤدِّي دوراً بارزاً في إظهار المعنى المقصود وإزالة ما يمكن أن يلتبس به من معانٍ، فالمفردة وإن كانت محتملةً لعدة معانٍ فإن مقتضيات السياق تعمل على ترجيح معنىً واحدٍ من هذه المعاني يكون هو المقصود، أي أنه من أعظم القرائن الدالّة على مراد المتكلم.

******

obeikandl.com

الفصل الثالث : علاقة اللفظ بالمعنى

- المبحث الأول : دلالة اللفظ على معناه
- المبحث الثانى : علاقة المبانى بالمعانى
- المبحث الثالث : قضية الشكل والمضمون

obeikandl.com

المبحث الأول: دلالة اللفظ على معناه

تعريف الدلالة لغةً:

يقول ابن منظور: "الدلّيل ما يستدلّ به، والدلّيل الدالّ، وقد دلّه على الطريق يدلّه دلالةً، ودلالةً، ودلّولةً، والفتح أعلى... والدلّيل والدلّيلي الذي يدلّك... والجمع أدلّة"[1].

ويقول الفيروزأبادي: "الدالّةُ: ما تَدلّ به على حَميمِكَ ودلّـهُ عليه دلالـةً، ويُثَلَّثُ، ودلّولةً فانْدلّ: سَـدَّدَهُ إليه"[2]. ويقول ابن فارس: "دلَلْتُ فلاناً على الطريق، وَالدلّيل: الأمارة في الشيء"[3].

من ذلك يتضح أن الإطار المعجمي للفظ "دلّ"، يكاد ينحصر في معنى الإرشاد والتسديد، والهداية والبيان، فدلّه على الشيء أرشده إليه، وبيّنه له.

ويترتب على هذا وجود المرشِد، والمرشَد، ووسيلة الإرشاد، والشيء المرشَد إليه. وبحصول الإرشاد وتحقّقه تتحقّق الدلالة.

ففي قول المولى عز وجل: ﴿ **فَلَمَّا قَضَيْنَا عَلَيْهِ الْمَوْتَ مَا دلّهُمْ عَلَى مَوْتِهِ إِلاَّ دَابَّةُ الأَرْض تَأْكُلُ مِنسَأَتَهُ**﴾[4] فالأَرَضة التي أكلت عصا سليمان عليه السلام دلّت الجن على موته. فالدابّة وأكلها العصا "دالّ" وهيأة سليمان عليه السلام وقد خر ميتاً "مدلّول" عليه.

---

١. لسان العرب : (دلّل)

٢ . القاموس المحيط : (دلّل)

٣ . مقاييس اللغة : (دلّل)

٤ . سورة سبأ : ١٤

الدلالة اصطلاحاً

عرَفت الدلالة في تراث العربية بأنها: "كون الشيء بحالة يلزم من العلم به، العلم بشيء آخر، والأول هو الدالّ، والثاني هو المدلول"[١].

قال أبو هلال العسكري: "...الدلالة عند شيوخنا ما يؤدِّي النظر فيه إلى العلم"[٢] . "وكل شيء دلّك على شيء فقد أخبرك به"[٣] فالعلم والإبانة والإخبار غاية الدلالة ومدار أمرها؛ لذا فهي بخلا ف الاستدلال لأنها ما يمكن أن يستدلّ به، بينما الاستدلال هو "طلب الشيء من جهة غيره"[٤].

الفرق بين الدلالة والمعنى والبيان

من العسير تحديد الفروق الدقيقة بين الدلالة والمعنى؛ لأن جُلّ مباحثهما متداخلة لدى العلماء قديماً وحديثاً، مما سمح في كثير من الأحيان بإطلاق الدلالة على المعنى، وإطلاق المعنى على الدلالة. وعند تحري بعض تلك الفروق الدقيقة التي بين الدلالة والمعنى، نلحظ أن الدلالة هي الوسيلة التي نصل بها إلى المعنى، والطريق المؤدية إليه، وعلى قدر فعالية هذه الوسيلة، ووضوح تلك الطريق، يكون جلاء المعنى المقصود ووضوحه، فتكون بذلك الدلالة وسيلةً وأداةً، وإيصال المعنى غايةً وغرضاً.

يقول الجاحظ: "على قدر وضوح الدلالة وصواب الإشارة... يكون إظهار المعنى"[٥] ، فإذا كان معنى الكلام: هو "ما تعلّق به القصد"[١]، فبالدلالة نهتدي

---

١ . التعريفات على بن محمد السيد الشريف الجرجاني، تح: د.عبد المنعم الحفنى دار الرشاد، د/ت: ١١٦

٢. الفروق في اللغة، مصدر سابق: ٦٠

٣ . العقد الفريد، لأحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلّسي،شرحه وضبطه إبراهيم الأبياري، دارالكتاب العربي بيروت، د/ت: ٢/٢٤٣

٤. الفروق في اللغة، مصدر سابق: ٦٠

٥ . البيان والتبيين، مصدر سابق: ٦٠

ونصل إلى ذلك القصد؛ لذا فكلما "كانت الدلالة أوضح وأفصح، وكانت الإشارة أبين وأنور، كان أنفع وأنجع"[٢]، وهذا يدلّ على تفاوت الدلالات على المعاني المقصودة من حيث الوضوح، فبعض هذه الدلالات جليةٌ واضحةٌ، وبعضها أجلى وأوضح.

ومن جهة أخرى فقد دلّت بحوثٌ ودراساتٌ دلاليّةٌ على وجود معانٍ ثابتة في الكلمات المفردة، وأظهرت أن في كل كلمة نواةً أصليةً من المعنى، ثابتةً -نسبياً- وهذا ما عبّر عنه إبراهيم أنيس في كتابه "دلالة الألفاظ" بمركز الدلالة الذي يتّفق على معناه عامة الناس ويقنعون باستعماله، كما ذكر فيه أن للدلالة معنىً هامشيًا قال عنه: بأنه "تلك الظلال التي تختلف باختلاف الأفراد وتجاربهم..."[٣] فمركز الدلالة: هو المعنى الذي يستوي في فهمه عامة الناس، وأما هامشها: فهو المعنى الممتزج بما اكتسبه الفرد من تجاربه الخاصة، التي توحي له بفهمٍ خاصٍ. وإضافة إلى ذلك فثمّة فرقٌ بين الدلالة والمعنى يتمثل في أنّ "المعنى مقصورٌ على القول"[٤]، فالمعنى هو ما "يبرز من مكنون ما تضمّنه اللّفظ"[٥]؛ لذا فإن المعنى لا يكون مقترناً إلا باللفظ اللغوي، ولا يُؤدَّى إلا به، فلكي يكون هناك معنىً يجب أن يكون هناك لفظٌ، بينما الدلالة أعم وأوسع؛ حيث تكون باللفظ وغيره من كافة الرموز والعلامات[٦].

---

١. الفروق في اللغة، مصدر سابق : ٢٥

٢ . البيان والتبيين، مصدر سابق: ٦٠

٣ . دلالة الألفاظ د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط/١، ١٩٨٠م: ١٠٧. وينظر، وصف اللغة العربية دلّالياً، محمد محمد يونس، منشورات جامعة الفاتح: طرابلس ١٩٩٣م: ١٦١

٤ . الفروق في اللغة، مصدر سابق: ٢٥

٥ . مقاييس اللغة لابن فارس: (عنى)

٦ . ينظر، البيان والتبيين، مصدر سابق: ٦١

وعن الفرق بين الدلالة والبيان قال أبو الحسن الرماني: "البيان هو إحضار المعنى للنفس بسرعة إدراك، وقيل ذلك لئلا يلتبس بالدلالة؛ لأنها إحضار المعنى للنفس وإن كان بإبطاء... وقال البيان: الكشف عن المعنى حتى تدركه النفس من غير عُقْلة، وإنما قيل ذلك لأنه قد يأتي التعقيد في الكلام الذي يدلّ ولا يستحقّ اسم البيان"[1]، فالبيان "اختصار المعنى للنفس في صيغة توصله إليها من غير مهلة، وإنما قالوا من غير مهلة، ليفرقوا بينه وبين الدلالة؛ لأن الدلالة تحضر المعنى للنفس وإن أبطأت"[2]؛ ومن هنا كان أهل البيان يقسمون الكلام إلى ضربين[3]:

- ضربٌ لا ينسب إلى البيان وإن دلّ على المعنى، وذلك كقول الفرزدق:

وَمَا مِثْلُهُ فِي النَّاسِ إلاَّ مُمَلَّكاً أبُو أُمِّهِ حَيٌّ أَبُوهُ يُقَارِبُه

والذي أخرج هذا الكلام من حيز البيان، هو الإخلال بفصاحته؛ بسوء تأليفه، الأمر الذي صار معه الكلام خفيَ الدلالة على المعنى المراد.

- وضربٌ ينسب إلى البيان، ومنه قول الفرزدق أيضاً:

تَصرّمَ عني ودَّ بكْرِ بن وائلٍ وما كان عنّي ودّهم يَتَصَرّمُ

قَـوارِصٌ تأتيني وتحتقِرُونها وقد يملأُ القَطْرُ الإناءَ فيُفْعَمُ

فهذان البيتان على درجة عالية من البيان؛ حيث دلّتا على المعنى دون أي إخلالٍ أو تعقيد.

ودلالة الكلام على المعنى في أوضح صورة، بأفصح لفظ، هي البيان بعينه، الذي يرقى إلى منزلة البلاغة الرفيعة متى كان محيطاً بالمعنى، حسنَ النظام، مُتَخيّر اللفظ، مطابقاً لما يقتضيه الحال.

---

١ . النكث في إعجاز القرآن للرماني،مصدر سابق: ٩٩

٢ . مواد البيان، لعلي بن خلف الكاتب، تح: د. حسين عبد اللطيف، منشورات جامعة الفاتح طرابلس،١٩٨٢م : ١٩٤

٣ . ينظر، نفسه: ١٩٨. وينظر، معجم البلاغة العربية ٥٥٩/٢

أنواع الدلالات:

ذكر الجاحظ أن "جميع أصناف الدلالات على المعاني من لفظٍ وغير لفظٍ، خمسة أشياء لا تنقص ولا تزيد: أولها اللفظ، ثم العَقْد، ثم الخط، ثم الحال التي تسمى نِصْبة"[1] والنِّصبة هي: "الحال الدالّة الناطقة بغير اللفظ، والمشيرة بغير اليد، وذلك ظاهرٌ في خلق السماوات والأرض، وفي كل صامتٍ وناطقٍ"[2] فكل شيء دلّ على معنىً من المعاني "أخبر عنه وإن كان صامتاً، وأشار إليه وإن كان ساكتاً"[3]. ويمكن تقسيم الدلالة بالنظر إلى الدالّ إلى قسمين:

فإذا كان الدالّ لفظاً كانت الدلالة لفظية.أما إذا كان الدالّ غير لفظٍ فتسمى دلالةً غير لفظية. وكل من الدلالة اللفظية وغير اللفظية تنقسم إلى: "وضعية، وطبيعية، وعقلية"والذي نحن بصدده الآن هو الدلالة اللفظية؛ إذ هي محور هذا المبحث. والذي يعنينا منها بالتحديد الدلالتين الوضعية والعقلية؛ وذلك لتوفر عنصرٍ مهمٍ فيهما، وهو قصد المنشئ وإرادته باختياره، أما الدلالة الطبيعية فالأمر فيها راجع – أولاً وأخيراً - إلى الطبع[4].

---

١ . البيان والتبيين، مصدر سابق : ٦١

٢ . نفسه :٦٣

٣ . نفسه : ٦٤

٤ . ينظر، علم الدلالة عند العرب، د. عادلّ فاخوري، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٩٤م: ٣٠

أقسام الدلالة اللفظية

تنقسم الدلالة اللفظية إلى قسمين:

١- دلالةٌ وضعيّةٌ

وتسمي أيضاً "الدلالة اللغوية، أو دلالة المطابقة"[١]، وتحت هذه الدلالة "يدرج العرب جميع الألفاظ دون استثناء"[٢]، وهي الدلالة الاتفاقية المتعارف عليها بين المتحاورين، بمعنى جعل الشيء بإزاء آخر، بحيث إذا فُهم الأول فُهم الثاني؛ وعليه فلكي تنعقد هذه الدلالة؛ لابد من توافر ثلاثة أمورٍ: "اللفظ: وهو نوعٌ من الكيفيات المسموعة، والمعنى: الذي جعل بإزائه، وإضافة عارضةٍ بينهما، وهي الوضع: أي جعل اللفظ بإزاء المعنى"[٣]؛ وسمّيت هذه الدلالة دلالة المطابقة؛ لأن اللفظ فيها يدلّ على تمام ما وضع له، أي "أن يطلق اللفظ، ويُراد به معناه الحقيقي"[٤]، مثل لفظ: (رجل)، أو (أسد)، أو (الشمس) فلا يحتاج المتلقي في فهم المعنى المراد وإدراكه في هذا النوع من الدلالة لأكثر من العلم بالوضع، لذلك لا تتفاوت هذه الدلالة وضوحاً وخفاءً لدى الناس[٥]. فالمتلقّي للدالّ إما أن يعرف مدلول الكلمة أو لا يعرفه، فإن عرفه فإنه يعرفه بتمامه، وإن جهله فإنه يجهله جهلاً تاماً؛ وهذا ما جعل من هذه الدلالة المطابقية دلالةً وضعيةً.

---

١ . معجم المصطلحات الأدبية، مجدي وهبة وكمال المهندس، مكتبة لبنان ط٢، ١٩٨٤م:١٧٠

٢ . علم الدلالة، مصدر سابق :١٦

٣ . نفسه :١٦

٤ . علم أساليب البيان، د. غازي يموت، دار الفكر اللبناني، ط٢، ١٩٩٥م: ٨٤

٥ . ينظر، معجم البلاغة العربية، مرجع سابق: ٢٧١/١

٢- دلالة عقلية:

وهذه تختلف عن الدلالة الوضعية بأنها "مشتركة الوضع، لا أنها وضعيةٌ صرفة، ولهذا سميت عقليةً"[١] ، أي أن مجرّد العلم بالوضع لا يسعف المتلقّي فهم مدلولها، بل إنه محتاجٌ إلى إعمال الفكر لفهمها، وإدراك معناها، وتشمل هذه الدلالة عند البيانيين كلاً من: دلالتي التضمّن والالتزام[٢].

أولاً: دلالة التضمّن

وهي دلالة اللفظ على بعض مسمّاه، كدلالة البيت على بعض ما يحتويه من حائطٍ أو سقفٍ، وكدلالة الأصابع على الأنامل، وما جعل من هذه الدلالة دلالةً عقليةً؛ هو أن دلالة اللفظ على جزئه ولازمه، مصدرها العقل الذي يحكم بأن حصول الكلِّ مستلزمٌ حصول الجزء، ووجود الملزوم مستلزمٌ وجود اللاّزم.

ففي قوله تعالى: ﴿ **يَجعَلُونَ أَصَابِعَهُم فِي آذَانِهِم** ﴾[٣] إنما هو من باب تسمية الجزء باسم الكلّ "إذ الأصابع بكليتها لا تقع في الأذن"[٤] فدلّ ذلك على أن المراد بالأصابع، جزؤها وهو الأنامل.

ثانياً: دلالة الالتزام

وهي دلالة اللفظ على لازم معناه، كدلالة الإنسان على كونه متحركاً أو شاغلاً لجهةٍ، واللازم نوعان، عامٌ: كدلالة الأسد على الشجاعة، ودلالة حاتم على الكرم. وخاصٌ: كدلالة كثرة الرماد على الجود، وبعد مهوى القرط على طول العنق،

---

١ .شرح التلخيص لأكمل الدين البابرتي، تح: أ.د.محمد مصطفى صوفية، ط١، المنشأة العامة للنشر، ١٩٨٣م: ٤٦٤

٢ . ينظر،:د. بدوي طبانة، مصدر سابق: ج ١ / ٢٧٢. وينظر، علم أساليب البيان، مرجع سابق: ٨٤

٣ . سورة البقرة : ١٩

٤ . شرح التلخيص للبابرتي، مصدر سابق: ٤٦٤

وهي دلالةٌ عقليةٌ؛ لأن دلالة اللفظ على لازم معناه متوقفةٌ على أمرٍ عقليٍ زائدٍ على المعرفة بالوضع[1].

ولذا فإن اللّزوم الذهني شرطٌ أساسٌ في هذه الدلالة؛ وذلك لأنها دلالة اللفظ على شيءٍ خارجٍ عن المعنى الموضوع له، و اللفظ لا يدلّ على ما هو خارج عنه إلا بقرينة، لذلك كان لابد من شيء "يعين على تعيين الخارج، وهو اللازم الذهني، أي كون الأمر الخارج لازماً للمعنى الأصلي، بحيث يلزم من تصوره تصوره، فإنه لو لم يتحقّق هذا الشرط امتنع فهم الأمر الخارجي من اللفظ...؛ لتساوي النسبة بينه وبين غيره من الخارجيات"[2].

من ذلك يتضح أن تفاوت الدلالة بين الوضوح والخفاء عند المتلقين، لا يتأتَّى في دلالة المطابقة، التي هي دلالة الشيء على تمام مسماه، بل يكون التفاوت في الوضوح، في الدلالة العقلية؛ فقد يكون للشيء الواحد عدّة لوازم، بعضها قريبٌ وبعضها الآخر أقرب.

دلالة التراكيب

حين التكلم عن التراكيب في اللغة العربية يقصد بذلك الجمل المفيدة التامة المعنى، فالكلام كما عرّفه ابن جني هو "كل لفظٍ استقل بنفسه، وجنيت منه ثمرة معناه"[3] ، وكذلك المبرّد يصف الفعل والفاعل بأنهما: "جملةٌ يحسُن عليها السكوت، وتجب بها الفائدة للمخاطب"[4]، وتكمن الإفادة في دلالة هذه الجملة على المعنى المقصود.

---

١ . ينظر معجم البلاغة العربية، د. بدوي طبانة ٢٧٢/١. وينظر، علم أساليب البيان، مرجع سابق: ٨٤

٢ . شرح التلخيص للبابرتي، مصدر سابق: ٤٦٤

٣. الخصائص، لابن جني، تح: د. عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية بيروت، ط١، ٢٠٠١م: ٧٢/١

٤. المقتضب، لأبي العباس المبرد،تح: حسن حمد، دار الكتب العلمية، بيروت،، ط١، ١٩٩٩م: ٥٥/١

ولكنّ دلالة هـذه الجمـل والتراكيـب، لا تنحصر في الدلالـة الناشـئة عـن مجمـوع الـدلالات الجزئيـة لمفـردات تلـك الجمـل فحسـب، بـل إن ائـتلاف تلـك المفردات بعضها مع بعض، ينشأ عنه دلالاتٌ أخرى تدلّ على معانٍ جديدة.

قال أبو سعيد السيرافي[1] في ردّه على متى بن يونس[2] - حـين قـال هـذا الأخير: "يكفيني من لغـتكم هـذا الاسـم والفعـل والحـرف، فـإني أتبلـغ القـدر إلى أغراضٍ قد هذّبتها لي يونان"[3] - قال أبـو سـعيد: "أخطـأتَ، لأنّـك في هـذا الاسـم والفعل والحرف فقيرٌ إلى رصفها وبنائها على الترتيب الواقع في غرائـز أهلهـا"[4]. إذ يمثّل النحو الذي يكون عليه ارتباط الكلم بعضه ببعض، السبيل إلى معرفـة غـرض المتكلم ومقصوده.

فدلالة هذه التراكيب مرتبطةٌ بمفهوم الفائدة، ولا تتحقق الفائدة إلا بربط الكلام وائتلافه، أي ضم بعضه إلى بعضٍ على وجهٍ مـن الوجـوه النحويـة المألوفـة، وعندما يعبّر المتكلم عن غرض من أغراضه، فإنه يوقع علاقةً بين كلمةٍ وأخـري، أو بين عدّة كلماتٍ [5] مكوناً بذلك جملاً عـلى نحـو مسـتعملٍ، ونمـطٍ متـداولٍ، يفيـد المعنى المقصود؛ لذا فإنّ المعيار الأساس لسلامة هذه التراكيب وصحتها هـو مـدى إفادتها للمعنى وأدائه تاماً غير منقوصٍ.

---

١. هو: أبو سعيد الحسن بن عبد الله المرزباني السيرافي النحوي، من كتبه: شرح كتـاب سـيبويه، أخبـار النحويين، شرح المقصورة، توفي رحمه الله سنة ٣٦٨هـ، ينظر:(الفهرست : ٩٩، معجم الأدبـاء: ٥٠٥/٢، انباه الرواة: ٥٠٧/١).

٢ . هو: أبو بشر متى بن يونس القنائي الفيلسوف، يوناني من أهل ديرقنّي، إليه انتهت رئاسـة المنطقـيين في عصره. ينظر: (الفهرست : ٤٢٤، معجم الأدباء، ٥٢٧/٢) .

٣. الإمتاع والمؤانسة، لأبي حيان التوحيدي، تح: خليل المنصور، دار الكتب العلمية، بيروت، د/ت: ٨٧/١

٤. نفسه.

٥. ينظر، وصف اللغة دلّالياً، مرجع سابق: ٢٨٤

"ولما كانت اللغة – في حقيقتها- استعمالاً والاستعمال سياقٌ وتركيبٌ شكّل السياق أكبر القرائن وأهم الدلالات التركيبية؛ وذلك لأن السياق يحكم عملية الفهم الموضوعي، ويوازي قصد المنشئ، كما أن من شأنه أن يحكم الفهم الذاتي، والتذوق الجمالي للنص"[1] ، أي أن السياق يمثّل الإطار الذي يتشكّل فيه معنى الجملة، والخلفيّة التي تُرجّح دلالة الكلام بمقتضاها. من هنا يبرز جليًا دور السياق، وما له من أهميّة في معرفة الفروق بين الأساليب المختلفة، ولا يقف دور السياق عند هذا الحد، بل إن الكلمة قد تستمد معاني مختلفةً باختلاف السياقات التي توضع فيها، فا ختلاف السياقات من استعمال لآخر، هو ما جعل للدالّ الواحد أكثر من مدلول، كما جعل للمدلول أكثر من دالٍّ، الأمر الذي جعل دلالة الألفاظ خاضعةً لجدليّة الاستعمال[2]. وتجدر الإشارة هنا إلى علم المعاني -الذي يُعنى بدلالات التراكيب- ومدى فائدته في الكشف عن الجوانب المختلفة التي تساعد في الوصول بدلالة هذه التراكيب إلى المعاني الدقيقة الخفيّة، كدلالة تنكير المسند إليه على معنى الإفراد[3] في قوله تعالى:﴿وَجَاءَ مِنْ أَقْصَى الْمَدِينَةِ رَجُلٌ يَسْعَى﴾[4].

وفي الواقع إن القرائن المؤثّرة في دلالة التراكيب من الكثرة بحيث لا يمكن معها وضع المعايير والمقاييس الثابتة التي تحدّدها؛ لذا فهي متروكةٌ عادةً لتقديرات المتخاطبين[5] باعتبارهم ينتمون إلى بيئة لغوية واحدة، ويتقاسمون الاعتقادات والأعراف والتخمينات نفسها في إطارٍ اجتماعي معينٍ.

---

١. نفسه: ٦

٢. نفسه : ٢١

٣. التلخيص في علوم البلاغة، الخطيب القزويني دار الكتب العلمية، ط١، ١٩٩٧م :١٩

٤. سورة يس / من الآية :١٩

٥. وصف اللغة دلّالياً، مرجع سابق: ١٣٧

فقولنا: **(قَامَ زيدٌ)** بخلاف قولنا: **(زيدٌ قَامَ)** فالأول دلّ على أنه قَامَ لا ذَهَبَ أو أَكَلَ، والثاني دلّ على أنه زيدٌ، لا عمروٌ أو بكرٌ، وهذا يدلّ على الاهتمام بالذي قُدِّم أولاً. وأيضاً فإن دلالة قولهم: **(زيدٌ قائمٌ)** مغايرةٌ لقولهم: **(إن زيداً قائمٌ)** وتختلف عنهما دلالة قولهم: (إن زيداً لقائمٌ) فالأول يكون لخالي الذهن، ويكون الثاني للمتردّد الشاكّ، بينما الثالث يكون للمنكر، فأهل هذه اللغة قضوا "أن يأتي الكلام مؤكداً للمنكر وجوباً، وللمتردّد استحساناً، كما أوجبوا أن يأتي الكلام خلْواً من التأكيد إذا لم يكن المخاطب منكراً"[1]، ولعل هذا هو ما عناه أبو سعيد السيرافي بقوله -لمتى بن يونس- : "لأنك... فقيرٌ إلى رصفها وبنائها على الترتيب الواقع في غرائز أهلها"[2].

وعلى المبدع أن يحتاط مما قد تثيره دلالات بعض التراكيب من معانٍ غير مقصودة، فالكلمة في سياقها قد توحي بعدة معانٍ، منها ما يقصده المنشئ، ومنها ما لم يكن مقصوداً؛ لذا عليه أن يلتزم الدقّة في اختياره للكلمات المعبّرة عن غرضه، ومن أمثلة ذلك: ما لم يقبله الحجاج من ليلى الأخيلية حين وصفته بالغلام في قولها:

إذا وَرَد الحجَّاجُ أرضاً مريضَةً تتَبّع أقصى دائها، فشَفَاهَا
شَفَاها من الدَاءِ العضَالِ الذي بها غُلامٌ، إذا هزَّ القنَاةَ سقَاهَا

وذلك لما توحي به كلمة (غُلام) في نفس سامعها، من معاني الطيش والصبوة والجهل[3].

---

١. ينظر، نفسه: ١٣٧

٢. الإمتاع والمؤانسة، مصدر سابق: ١/ ٨٧

٣. ينظر: أسس النقد الأدبي عند العرب، مرجع سابق: ٤٥٦

إذاً فإن هذه العوامل التي تتشكل منها دلالة التراكيب، متفاعلة مع بعضها تفاعلاً كبيراً، ومترابطة فيما بينها ترابطاً قوياً؛ لإظهار المعنى وتجليته، ولا يمكن الاستغناء عن أي منها؛ لأن ذلك يعني تنازلاً عن جانبٍ من جوانب هذه الصورة التي تمثل المعنى.

الدلالة والصور البيانية

إن المتتبع لمظاهر العلاقة بين الدلالة والصور البيانية يصادف أول ما يصادف تعريف العلم الذي يبحث في هذه الصور - علم البيان - حيث اصطلح البلاغيون على أن علم البيان: "علمٌ يُعرف به إيراد المعنى الواحد بتراكيبٍ مختلفة، في وضوح الدلالة على المعنى المراد، بأن تكون دلالة بعضها أجلي من بعضٍ"[1] . فواضحٌ أن ثمة طرقاً وسبلاً متعدّدة للتواصل أو إيصال المعنى المراد كطريق الحقيقة أو المجاز أو الاستعارة، أو التشبيه، أو الكناية،

قال أكمل الدين البابرتي في شرح التلخيص "اعلم أن مرجع ما نحن فيه من علم البيان: هو اعتبار الملازمات بين المعاني، وهي إنما تكون في الدلالات العقلية، وهي الانتقال من معنىً إلى معنىً لعلاقةٍ بينهما، ككون أحدهما مستلزماً للآخر بوجهٍ من الوجوه، لمّا تبيّن أن إيراد المعنى الواحد بطرقٍ مختلفةٍ في الوضوح، وذلك إنما يكون لتفاوتٍ فيما يُفْهم من الكلام، بسبب كون اللوازم بعضها غير بيّنٍ وبعضها بيناً، وبعضها خفيّاً وبعضها أخفى، وكلما كانت الدلالة على المعنى أخفى؛ تكون الدلالة أقوى وأعبر"[2]؛ لذا كانت غاية هذا العلم وغرضه الذي يرمي إليه: هو تحصيل ملكة الإفادة بالدلالة العقلية، وفهم مدلولاتها؛ وذلك لكي يختار

---

١. معجم البلاغة العربية، مرجع سابق : ١١١/١

٢. شرح التلخيص للبابرتي، مصدر سابق: ٤٦٥

المنشئ منها الأوضح والأفصح، فيسلم من الوقوع فيما يسبّب الغموض والإبهام الذي يجعل تعيين المعنى المراد بهذه الدلالات أمراً صعب المنال.

إن علم البيان يبحث في "معنى المعنى، أي في تعلق المدلول الأصلي بالمدلول المجازي، فاللفظة موضوعةٌ أصلاً بالمطابقة لمدلول أصليَ، يحيل بدوره بسبب علاقةٍ مَّا، على مدلولٍ آخر"[1] فالمدلول الأصلي هو ما نسميه (الحقيقة) والمدلول الثانوي هو المدلول المجازي؛ وعليه فإن "الدلالة الحقيقية هي التي تكون فيها العلاقة بين اللفظ والمعنى علاقةٌ اعتباطيةٌ. أما الدلالة المجازية فالعلاقة فيها بين اللفظ ومعناه علاقةٌ منطقيةٌ، تقوم على رؤيةٍ فرديةٍ أو اجتماعيةٍ"[2]. أي أن الحقيقة هي: "القول الدالّ بصيغة اللفظ الذي لم يتغيّر عن أصله" [3] فمتلقيها لا يحتاج في معرفة فحواها والوقوف على مضمونها، سوى معرفته بالوضع حتى ينتقل ذهنه فيها مباشرةً إلى المعنى المراد.

أما المجاز: فهو القول المعبّر عن أصله الدالّ بتقدير الأصل، المفتقر في الإبانة، إلى وسيطة مراجعة شيء يكون أصلاً لذلك اللفظ"[4] أي أن المتلقي يحتاج فيه إلى قرينةٍ ينتقل من خلالها ذهنه إلى المعنى المقصود، ففي قول المولى عز وجل: ﴿وَسْئَلِ الْقَرْيَةَ﴾[5] يحتاج المتلقي لتقدير الأصل، ومن خلاله يتجلى له المعنى؛ لأنه متى قدّر الأصل ورجع إليه علم أن المراد هو: واسأل أهل القرية[6].

---

١. علم الدلالة عند العرب: مرجع سابق: ٥٣

٢. وصف اللغة العربية دلّالياً، مرجع سابق: ٣٤

٣. مواد البيان، مصدر سابق : ١٤٩

٤. نفسه.

٥. سورة يوسف، من الآية : ٨٢

٦. مواد البيان، مصدر سابق : ١٤٩

ومعنى ذلك أن قولنا (زيد أسد) حيث أطلق لفظ الأسد على الإنسان ليس مرتبطاً بالوضع، أي وضع اللفظ بإزاء معنى، ولذلك فإن دلالته ليست حقيقيةً، وإنما هي دلالةٌ مجازيةٌ. فالعلة التي بسببها يكون القول حقيقةً هي "دلالته على المعنى بغير وسيطة.... والعلة التي لأجلها كان القول مجازاً دلالته على المعنى بتقدير الأصل"[1] وتعدّ الدلالة المجازية أبلغ من الدلالة الحقيقية؛ وذلك لأنها تُوصل إلى النفس معانٍ زائدة بالإضافة إلى معنى الحقيقة. لذا فالعبارة التي يسمى بها المعنى كما يسمى الشخص باسم وضع له تدعى حقيقةً وتكون دلالتها على المعنى دلالةً مطابقيةً، حيث يطابق اللفظ فيها معناه الموضوع له. وأما العبارة التي تدعي مجازاً فإن وصفها بالمجاز يعني أنها تجاوزت المعنى الموضوعة له إلى الدلالة على معنى آخر. وهذا ما جعل من الدلالة الأصلية الحقيقية دلالة يتحصل بها المعنى دون لبثٍ أو تلكؤ، ويَفهم عامة الناس معناها، بينما نجد الدلالة المجا زية محتاجةً لإعمال الفكر للوصول إلى المعنى، مما جعل من فهمها مزيةً يتحلى بها الخاصة من أهل البيان.

واشتمال اللغة على مثل هذه الأساليب التي لا تقتصر دلالتها على معناها المتبادر إلى الذهن، وإنما تتجاوزه إلى معنىً ثانٍ، استلزم تعيين علاقاتٍ إضافيةٍ تساعد على الانتقال من المدلول الأول (**الحقيقي**) إلى المدلول الثاني (**المجازي**) ومن هذه العلاقات المتفق عليها بين علماء البيان: السببية، والمسبَبية، والملزومية، واللاّزمية، والبدلية، والمبدلية، والمحلّية، والحالّية.... ألخ[2]. وكل هذه العلاقات تمثّل الدلالات الالتزامية.

---

١. نفسه : ١٥٧

٢. علم الدلالة عند العرب، مرجع سابق: ٥٧

وثمة صورةٌ بيانيةٌ تتحقق فيها دلالتي المطابقة والالتزام، وهي الكناية حيث تختلف عن المجاز في أن "المدلول الأول الأصلي هو أيضاً مقصودٌ مع المدلول الثاني، وبالتالي فإن هذه الصورة تشتمل على دلالة المطابقة بالإضافة إلى دلالة الالتزام"[١]. فدلالة اللفظ في الكناية على غير ذاته لا تمنعه من الدلالة على ذاته. إذ الكناية: لفظٌ أريد به لازم معناه، مع جواز إرادة المعنى الأصلي معه[٢]، فقولنا: (**فلانةٌ نَؤُومُ الضُّحَى**) يدلّ على أنها مرفّهةٌ مخدومةٌ، كما لا يمتنع مع ذلك استغراقها في النوم إلى الضحى[٣]. فتتحقّق بذلك كل من دلالتي المطابقة والالتزام في هذه الصورة البيانية.

ومن هنا كانت الدلالات المجازية وراء الإمتاع والدهشة التي يجدها المتلقي للعمل الفني؛ ولذلك فإن اللغة الإبداعية تقوم أكثر ما تقوم على المجاز الذي يخرج فيه المبدع عن المألوف من دلالات الألفاظ والتراكيب المحددة بالوضع، إلى تراكيب ذات دلالاتٍ وإيحاءاتٍ متعددةٍ، تحفّز المتلقي على الكشف والتأويل، والتأمل والتحليل، حتى يصل إلى دقائق العمل الفني، ويقف على صوره البديعة، وإيحاءاته الجميلة.

******

١. نفسه : ٥٧

٢. ينظر، التلخيص في علوم البلاغة،مصدر سابق: ٨٣، و معجم البلاغة العربية، مرجع سابق: ٧٧٧

٣. ينظر، شرح التلخيص للبابرتي، مصدر سابق: ٥٩٩

المبحث الثاني: علاقة المباني بالمعاني أو "الدالّ بالمدلول"

إن العربية على وفرة معاجمها، وتنوع المؤلفات في نحوها وصرفها، وكثرة المصنفات في أساليبها البيانية، وعلومها البلاغية، على الرغم من ذلك مازال ميدان البحث فيها رحباً شاسعاً، وخصيباً واسعاً، مفتوحاً أمام بحوث المختصين، ودراسات المهتمين بكشف أسرار حروفها ومفرداتها، وبيان كنْهِ بلاغة أساليبها وعباراتها، والوقوف على العلاقة التي تربط مبانيها الدالّة، بمضامينها المدلول عليها[1]. ويمثل البحث في علاقة اللفظ بمعناه، جانباً مشتركاً بين طائفة كبيرة من المشتغلين بعلوم اللغة وآدابها. فالنحاة معنيون بالنظر في الأسلوب اللغوي، باعتبار موافقته لقانون اللغة، وتقاليدها الموروثة؛ ويرون أن "الإخلال بها يفضي إلى التباس المعاني"[2]. وعلماء اللغة وفقهاؤها يبحثون في ظروف المواضعة والعلاقة اللغوية، ساعين في ذلك وراء تفسير العلاقة التي تربط اللفظ بمعناه، وكانت لهم جهودٌ في هذا الجانب جاء ت في كتبهم تحت ما يسمونه بالصلة بين اللفظ ومدلّوله[3] حيث سعى بعضهم إلى كشف الروابط بين "صوت الحركة والحرف أو الكلمة، بالدلالة على المعنى"[4]. أما علماء البلاغة والنقد فإنهم -وقبل كل شيء- ينظرون إلى مفردات اللغة داخل السياق الذي جاءت فيه، ثم إنهم يبحثون في مدى دلالة هذه المفردات على المعاني المقصودة؛ حيث يعملون على كشف مواطن القوة ومواضع الضعف في الأسلوب الأدبي، من خلال وقوفهم على مدى استغلال المنشئ للإمكانات المختلفة التي يتيحها النظام اللغوي، ومن ثم يكون نجاح المنشئ في

---

١ . ينظر، إيحاء اللفظ بمعناه دراسة في فقه اللغة، محمد هلال المزوغي، بحث منشور في مجلة كلية الدعوة الإسلامية العدد ٣ :١٨٨

٢. الأشباه والنظائر في النحو، جلال الدين السيوطي، دار الكتب العلمية بيروت، د/ت.١٩١/١

٣. ينظر، إيحاء اللفظ بمعناه، مرجع سابق: ١٨٨

٤. ثنائية اللغة والكلام، بحث منشور في مجلة الجامعة الأسمرية، العدد الأول٢٠٠٣ :٣١٢

التعبير عن مراده -بكل دقةٍ ووضوحٍ-، على قدر نجاحه في توظيف تلك الإمكانات، واستثمارها في إضاءة المعنى، والإيحاء بالمراد، وتقريبه إلى أذهان المتلقين.

وللبنية اللغوية لبعض الألفاظ – داخل سياقها- دورٌ في استيعاب دلالاتٍ وإيحاءاتٍ تساعد في إضاءة المعنى، وتقريب صورته إلى الذهن؛ فيكون لها جماليةٌ خاصةٌ، ومزيّةٌ تتفرّد بها عن غيرها، في أداء المعنى، والتأثير في النفوس؛ إذ إن تناغم حروف المفردة وانتظامها وفق ترتيبٍ معيّنٍ عند النطق بها، يكسبها خصوصيّةً تنفرد بها عن أخواتها؛ فيرقّ بذلك لفظٌ ويخشن آخرٌ، وتخِفُّ مفردةٌ، وتثقُل أخرى، كما قد توحي بعض الصيغ بنوع من التهويل، بينما يوحي بعضها الآخر بشيء من الحدة، ونستشعر في غيرها رقّةً وعذوبةً[1] ، أي أن استقلاليّة كل مفردةٍ بحروفٍ معيّنةٍ؛ يُكسِبها جرساً موسيقيّا خاصاً، يختلف عما عليه سواها من المفردات، فتكون مفعمةً بظلالِ دلاليةٍ وإيحاءاتٍ تعبيريةٍ ليست في غيرها من المفردات.

والعلاقة بين البناء أو القالب اللغوي -بكل ما يمكن أن يشمل من صيغة المفردة، إلى نظام السبك، وبناء العبارة، وما ينبثق عن ذلك: من سجعٍ، أو وزنٍ، أو قافيةٍ- وبين المعاني والدلالات التي تؤديها تلك: المفردة، أو البيت، أو مجموعة الأبيات من القصيدة لا يمكن اعتبارها معياريةً مطلقةً خاضعةً لقانونٍ معينٍ[2].

وبعبارة أخرى لا يمكن الربط بين "الأصوات أو موسيقى الشعر، من بحرٍ، وقافيةٍ، وجناسٍ، وبين معانٍ خاصةٍ بهذه الأصوات، أو هذا البحر"[3]؛ حتى يتسنّى فهْمُ

---

١. ينظر، التمثيل الصوتي للمعاني "دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي" د. حسني عبد الجليل يوسف، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط/١٩٩٨،١: ٦

٢. ينظر، نفسه : ٥

٣. التمثيل الصوتي للمعاني، مرجع سابق: ٧

المعاني من تلك الأصوات؛ والوقوف على المراد من خلال ذلك الجرس الموسيقي الذي مثَّله وزن البحر الشعري، أو النغمة التي تنشأ عن السجع في النثر الفني.

بيد أنه -بعد علمنا المسبق بدلالة مفردات اللغة، وأساليب تركيبها- نستشعر أن ثمَّة فروقٌ بين صيغةٍ وأخرى، وهناك اختلافٌ بين تركيبٍ وآخر، فبعض الصيغ تكون أكثر إيحاءً بالمعنى من بعض، كما أن بعض التراكيب تكون أيسر فهماً من بعض.

ولما كانت هذه اللغة وسيلة التواصل بين الناطقين بها؛ كان هَمّ البلاغي: إيصال معانيها إلى ذهن المتلقي في أبهى صورة، وأيسر أسلوب، ومن أقرب طريق، وسعى حثيثاً إلى استثمار جميع الإمكانات المتوفرة في هذه اللغة وتوظيفها في أسلوبه؛ من أجل تحقيق التواصل والإبلاغ. وكان نجاحه في ذلك، على قدر تفاعل المتلقين مع المعاني التي تناولها، والأفكار التي نادى بها، وصار هذا – التوظيف – من سمات الأسلوب الأدبي، بل إن اقتدار الأديب على توظيف إمكانات مفردات اللغة وأساليبها، بات الفارق الجوهري بين أسلوب أديبٍ وأديبٍ آخر؛ فتبعاً له تتفاوت مستويات الإبداع وجمالياتها الأسلوبية، وقدرات المبدعين وطاقاتهم التعبيرية؛ ولذلك كان التحليل الأسلوبي يقوم على "عقد نوعٍ من الموازنة بين الصيغة المختارة لدى المبدع، وبين تلك الإمكانات التي يسمح بها نظام اللغة في عصر المؤلف"[1] إذ تقوم البلاغة - أولاً- على تخير اللفظ، "وتخيره أصعب من جمعه وتأليفه"[2].

---

١. الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم، دراسة نظرية تطبيقية "التوظيف البلاغي لصيغة الكلمة" د. عبد الحميد أحمد هنداوي، المكتبة العصرية صيدا بيروت، ط١، ٢٠٠١م : ٩٢

٢. كتاب الصناعتين، مصدر سابق:٢٩

ثم إنه لما كانت الغاية من الكلام بعامة والأعمال الأدبية بخاصة: إما نفعيةً إبلاغيةً؛ حيث يقصد به إفادة معانٍ معينة، والتعبير عن أفكارٍ محددة، أو ترفيهيةً إذا ما رمى منشئه إلى إمتاع المتلقين، وإدخال البهجة والسرور على نفوسهم، أو تأثيريةً إذا عمل على إثارة مشاعرهم، والتأثير على عواطفهم؛ فلما كان ذلك كذلك، وجب أن يتخير المنشئ "ما كان أقرب للدلالة على المراد، وأوضح في الإبانة عن المعنى المطلوب"[1]؛ "فكلما ازدادت العبارة شبهاً بالمعنى كانت أدلّ عليه، وأشهد بالغرض فيه"[2]، أي أن هذا اللفظ -الدالّ- كلما كان موحياً بالقصد، وعلى قدر المراد، كان أدلّ على المعنى من غيره.

يقول الجاحظ ت(٢٥٥ هـ): "إنّ الإِعْرابَ يفسد نوادر المولَّدين، كما أنّ اللحنَ يُفْسِد كلام الأعرَاب؛ لأنّ سامعَ ذلك الكلام إنَّما أعجبتْه تلك الصورة، وذلك المخرَج، وتلك اللغة، وتلك العادة؛ فإذا أدخَلْت على هذا الأمر حروفَ الإعْراب والتحقيق والتثقيل، وحوّلتَه إلى صورة ألفاظ الأعْراب الفصحاء، وأهلِ المروءَة والنجابة؛ انقلب المعنى مع انقلاب نظْمِه"[3].

يقرر الجاحظ هنا أن تغير المبنى يؤدِّي إلى تغير المعنى، فالدلالات التي توحي بها بعض الصيغ والمفردات داخل سياقٍ ما، تكتسب داخل هذا السياق خصوصيةً دلاليةً لا يتسنى لغيرها أن تؤديها؛ وعليه فإنه إذا أبدلت لفظةٌ بلفظةٍ أخرى، أو تبدلت طريقة النطق بمفردةٍ ما، تبدلت الصورة، ودلّت على شيء مغايرٍ، فيكون قد قرر بذلك مبدأ رئيساً من المبادئ التي يقوم عليها علم الأسلوب اليوم وهو مبدأ العدول.

---

١. إعجاز القرآن، للباقلاني، مصدر سابق:١٢١

٢. الخصائص، مصدر سابق:٥٠٦/١

٣. كتاب الحيوان، مصدر سابق:١٨٦/١

ويؤكد ذلك بقوله: "إذا كان موضع الحديث على أنَّهُ مُضْحِكٌ مُلْه، وداخلٌ في باب المزَاح والطِّيب، فاستعْمَلتَ فيه الإعراب، انقَلَبَ عن جِهَتِه، وإنْ كان في لفظه سُخْفٌ وأبْدلْتَ السَّخافَةَ بالجَزالة، صارَ الحديثُ الذي وضِع على أنْ يسرّ النُّفوسَ يُكْربها، ويَأخذ بأكظامها"[1]. إن الجاحظ يؤكد هنا ضرورة أن يكون استعمال هذه اللغة مبنيا على أساس أنها أداةٌ للتواصل وتبادلٌ الأفكار؛ لذا فإنها متى عجزت عن الوفاء بهذا الغرض، وقصّرت دون تلك الغاية، جاء منها عكس المراد. فمثلاً إذا كانت الدلالات والإيحاءات التي تقدمها مفردةٌ معينةٌ، أو تركيبٌ محددٌ قد سِيقَت خدمةً لغرضٍ ما، ثم عُدلّ عن هذه البنى والصيغ إلى أخرى غيرها، نشأ عن ذلك قصور الحديث في التعبير عن المراد، والوفاء بالمعنى، وصار ضرباً من الهدر، ونوعاً من الخطل.

ولله درّه أي بحر هو عمرو بن بحر...! حيث يقول: "وربّما صغَّروا الشيءَ من طريق الشَّفَقة والرِّقَّة، كقول عمر: أخافُ على هذا العُرَيب، وليس التصغير بهم يريد، وقد يقول الرجل: إنَّما فلانٌ أخَيَي وصُدَيِّقي؛ وليس التصغير له يريد"[2] فلما كان الغرض من الكلام إظهار الشفقة والرقّة، عَمِد الفاروق-رضي الله عنه- إلى اختيار الصيغ الأنسب لغرضه، ووظَّفها في بيان ما قصد إليه. وهذه هي البلاغة عينها.

ويقول أيضاً: "رُبّ اسمٍ إذا صغَّرْتَه كان أملأ للصَّدْر، مثل قولك: أبو عبيد الله، هو أكبر في السماع من أبي عبد الله، وكعب بن جُعَيل، هو أفخم من كعب بن جعل"[3] فالجاحظ ببعد نظره وفهمه الثاقب، أدرك الفروق الحادثة من تغير بنية اللفظ، وما يصحبه من تغير في السمات الصوتية لهذه المفردات، وطالب باستثمار

---

١. كتاب الحيوان، مصدر سابق:١٧/٢

٢ . نفسه:22 ١٣/

٣.نفسه.

هذه الإمكانية - التي يتيحها النظام اللغوي وقانون اللغة – وذلك بتوظيفها في بيان القصد.

فالتلفظ بلفظ (**جُعَيْل**) له فخامة لا نراها في اللفظ (**جُعْل**) وتصغير اسم (**عبد الله**) محبّبٌ للنفوس، وأملأ للصدور، أكثر من نطقنا به – كما هو- دون تصغيرٍ. فقرر -بمقالته هذه- أن الأثر النفسي الذي تحدثه بعض الصيغ قد يكون هو الدافع لاختيار صيغة ما، والعدول عن غيرها.

كما أنه أراد هنا لفت الانتباه إلى ضرورة الاستفادة من جميع الإمكانات التي يتيحها النظام اللغوي وتوظيفها في تجلية المعاني، وتقريب المراد، ومن ثم الوصول إلى الغاية المقصودة، وهي الفهم والإفهام، فإذا كان التلفظ بالاسم (**العرب**) لا يتجاوز الدلالة على أمتنا -خير الأمم - فإن قانون اللغة يتيح لنا التلفّظ به مصغّراً (العريب) فيضمّ إلى جانب دلالته على مسمّاه الذي وُضع له، دلالاتٍ وإيحاءاتٍ عديدةً، تتجلّى من خلال السياق الذي وردت فيه هذه المفردة، كالشفقة والرقّة، وإظهار المودّة والخوف، وذلك كما جاء في قول الفاروق -رضي الله عنه- الآنف الذكر.

كما قد يدلّ أيضاً على السخرية والتحقير، وذلك كما في قول أبي نواس:من الطويل

اعدلّ عَنِ الطَلَلِ المُحيلِ وَعَن هَوى نَعتِ الديارِ وَوَصفِ قَدحِ الأَزنُدِ

وَدَعِ العَريبَ وَخَلِّها مَعَ بُؤسِها لِمُحارِفٍ أَلِفَ الشَقاءَ مُزَنَّدِ

فأبو نواس وظّف هذه الصيغة (**العريب**) في بيان مقاصده، وجاء بها لما بينها وبين المعنى المقصود من مشاكلة؛ إذ رمى من خلالها إلى التقليل من شأن العرب، والسخرية من عاداتهم وتقاليدهم، ومن ثم عزّز بها المعنى العام، وهو

الخروج على هذه العادات والتقاليد الموروثة؛ لذا كان هناك تناسباً كبيراً بين صيغة (**العريب**)، وما توحي به من دلالاتٍ، وبين المعنى الذي أراده، وبئس ما أراد.

وتوظيف بنية المفردة، وصيغة التركيب، توظيفاً بلاغيّاً، من أمارات حذق المبدع، وبراعة المنشئ، وذلك عندما تكون مباني ألفاظ النص، وأسلوب تراكيبه، على قدرٍ كبيرٍ من التلاؤم والانسجام مع دلالاته ومضامينه، وهذا التلاؤم يكمن في أن هذه البنى والصيغ تؤدّي دوراً مهماً في إضاءة المعنى وتقريبه، وتزيد من بيانه وتأكيده.

رُوي أن الإمام علياً كرّم الله وجهه -لما أغار النعمان بن بشير على عين الثمر أمر الناس بالنهوض إليه، فتثاقلوا فقام فخطب فيهم قائلاً: "دعوتكم إلى نصر إخوانكم، فجَرْجَرْتم جَرْجَرَةَ الجمَل الأسَرّ، وتثاقلتم تثاقُل النِّضْوِ الأدْبَر، ثم خرَجَ إلى منكم جُنَيْدٌ متَذائبٌ ضعيفٌ، كأنما يُسَاقُون إلى الموت وهم ينظُرون"[1].

فألفاظ هذا النص على قدرٍ كبيرٍ من المشاكلة والتلاؤم مع معانيه ودلالاته، مما أكسَب الأسلوب بلاغةً في التعبير، وزاد من قوته في التأثير، فالإمام -كرم الله وجهه- انتخب هذه الصيغ والتراكيب، ووظّفَها في بيان المراد، وذلك من خلال تقريب المعاني، والإيحاء بالدلالات التي تجسّد الصورة، وتصفُ الحال.

فمثلاً جاءت كلمة (**جرجرتم**) ملائمة تمام الملاءمة للحال التي قِيلَت فيها؛ لأنها تدلّ على الصوت الذي يردِّده الجمل -الذي أنهكه التعب والإعياء- في حنجرته، فأوحت بحال القوم "وقد تثاقلوا وتضجّروا، وانتحلوا المعاذير، في

---

١ . نهج البلاغة للإمام على كرم الله وجهه، شرح الأستاذ الشيخ محمد عبده، الهيئة المصرية لقصور الثقافة، ٢٠٠٤م:١/٩٠. الجرجرة: صوت يردده البعير في حنجرته. الأسَرّ: الجمل المصاب بداء السرر، والنضو: المهزول من الإبل، والأدبر: المدبور أو المجروح. ينظر: لسان العرب: مواد (جرر، سرر، نضا، دبر)

أصوات غامضة مبهمة"[1]. وكلمة (**جُنَيْد**) جاءت مشاكلةً للمعنى العام؛ لِمَا أفادت من معنى التقليل والتحقير، والضعف وقلة الحيلة[2].

في هذا النص تبدو براعة المنشئ، وتمكُّنه اللغوي، واقتداره على توظيف المقومات والإمكانات التي يتيحها النظام اللغوي، وتوجيهها نحو الغرض، فحقّق بذلك الغاية المطلوبة؛ إذ عبّر عن معانيه بالألفاظ التي تناسبها، فأوحت بالمراد وجسّدت الصورة، ووصفَت حالهم وصفاً دقيقاً.

ويُعبَر الجاحظ عن هذه العلاقة بين الألفاظ - وبنْيتها وما يمكن أن توحي به من دلالاتٍ- وبين المعاني المقصودة -أو الغرض الذي سيق له الكلام- بـ(المشاكلة)، حيث يقول: "متى ما شاكل اللفظ معناه، وأعرب عن فحواه، وكان لتلك الحال وفقاً، ولذلك القدر لفقاً..... كان قميناً بحسْن الموقع، وبانتفاع المستمع..." [3] أي أن المنشئ كلما أحسن اختيار القالب المناسب لما يريد التعبير عنه، كان حظُّه من البلاغة أوفر، ومن البيان أكثر.

وقال ابن طباطبا: "للمعاني ألفاظٌ تشاكلها، فتَحسُن فيها وتَقبَح في غيرها"[4]، فالألفاظ معارض للمعاني ولباسٌ لها، وعلى الشاعر "إيفاء كل معنى حظَّه من العبارة، وإلباسه ما يشاكله من الألفاظ؛ حتى يبرز في أحسَن زيٍّ وأبهى صورة"[5] . فابن طباطبا يُقرّ هنا بالدور الذي يؤدِّيه القالب اللغوي في تحسين المعنى؛ أي أنه يقرر بأن الجمال التعبيري هو "الذي يكون جمال الشكل فيه سبيلاً

---

١. الأسلوب والمعنى، د. محمد الحوفي بحث منشور في مجلة مجمع اللغة العربية القاهرة، العدد: ٢٦ لسنة ١٩٧٠م: ١٣٢

٢. نفسه: ١٣٣

٣ . البيان والتبيين : مصدر سابق: 5/2

٤. عيار الشعر: مصدر سابق: ٤٦

٥. نفسه:٤٢

إلى جمال المضمون"[1]، فكما أن الثوب الحسن يزيد من حسن لابسه وجماله، كذلك المعنى يزداد حسناً وجمالاً إذا دُلَّ عليه بألفاظٍ وعباراتٍ تناسبه وتتلاءم معه. كما أن جمال هذا الثوب وحسنه لا يقف عند مادته التي صُنِع منها، بل إن الحسن والجمال لا يكتَمل إلا إذا كان على قدرٍ كبيرٍ من التلاؤم والمطابقة لحجم لابسه. وكذلك الحال مع الألفاظ التي يستعملها المنشئ للدلالة على معنىً من المعاني.

وممن عبّر عن هذه العلاقة القائمة بين معاني الشعر وأغراضه، وبين تراكيبه وألفاظه، ابن وهب الكاتب حيث يقول: "ومما يزيد في حسن الشعر.... أن يكون الشاعر قد عمد إلى معاني شعره، فجعلها فيما يشاكلها من اللفظ، فلا يكسو المعاني الجدّية ألفاظاً هزليةً فيسخِّفها، ولا يكسو المعاني الهزلية ألفاظاً جديةً فيستوخمها سامعها، ولكن يعطي كل شيء من ذلك حقّه ويضعه موضعه"[2]. وفي المقابل فإن "شر البلغاء من هيّأ رسم المعنى قبل أن يهيئ المعنى عشقاً لذلك اللفظ، وشغفاً بذلك الاسم، حتى صار يجرّ إليه المعنى جراً، ويلزقه به إلزاقاً"[3]، ففي حين كان الإبداع والبلاغة حيث المشاكلة والتلاؤم، كان التكلّف والتصنّع من أهم الأسباب التي تُفقِد العمل الأدبي جماله وفنيّته؛ لأن التكلّف في الأسلوب الأدبي يعني أن المنشئ قد ساق ألفاظاً وعباراتٍ لا تدلّ على القصد دلالةً تامةً، أي لا تصلُح لتأدية المعنى والتعبير عنه، أو بعبارةٍ أخرى إن هذه الألفاظ والعبارات لا تناسب المعاني المراد التعبير عنها؛ ولذا كان "مع التكلّف المقْت، وللنفس عن

---

١. المعنى الشعري، مرجع سابق:١٦٧

٢ . البرهان في وجوه البيان مصدر سابق :١٤٧

٣. رسائل الجاحظ، مصدر سابق :٣٢/٣

التصنّع نُفْرةٌ، وفي مفارقة الطبع قلةُ الحلاوة، وذهاب الرونق"[1]، وكان التكلّف في استعمال الألفاظ، والتعسّف في نظمها وتأليفها "سبباً لطَمْس المحاسن؛ كالذي نجده كثيراً في شعر أبي تمام"[2]، أما إذا بَعُدَ الكلام عن التكلُّف، وخلَى من التصنّع، "صنَعَ في القُلوب صنيعَ الغَيث في التَّربة الكريمة"[3].

لكل لفظٍ من ألفاظ اللغة خصوصية تجعله يختلف عن غيره في بيان المعنى وتبليغه يقول أبو سليمان الخطابي في ذلك: "اعلم أن عمود هذه البلاغة... هو وضْعُ كل نوعٍ من الألفاظ التي يشتمل عليها فصول الكلام موضعه الأخصّ الأشكل به، الذي إذا أبدل مكانه غيْرُه، جاء منه: إما تبدَّل المعنى الذي يكون منه فساد الكلام، وإما ذهاب الرونق الذي يكون معه سقوط البلاغة"[4] وعبر أحمد الزيات عن هذه الخصوصية التي يكتسِبُها اللفظ داخل التركيب، بقوله: "خصوصية اللفظ هي دلالاته التامة على المعنى المراد، ووقوعه الموفق في الموقع المناسب، وآية مطابقته لمعناه ومبناه، أنك لا تستطيع أن تبدله، ولا تنقله"[5]، أي أن الكلمة تكون متمكِّنةً في موضعها، كلما شاكلت المعنى الذي تحكيه العبارة، ولاءمة الغرض الذي سِيقَ له الكلام، أما إذا "حُشِرت فيه حشْراً، أو قُسِرت عليه قسْراً، دلّت على بعض المعنى، أو أبانت عن غيره"[6]. وقول الجاحظ الذي ذكر فيه أن "شرّ البلغاء من هيّأ رسم المعنى قبل أن يهيئ المعنى، عشقاً لذلك اللفظ، وشغفاً بذلك الاسم، حتى صار يجرّ إليه المعنى جراً، ويلزقه به إلزاقاً" يقرّر فيه أن

---

١. الوساطة، مصدر سابق:١٩

٢ .نفسه.

٣. البيان والتبيين، مصدر سابق :٦٥/١

٤. بيان إعجاز القرآن، مصدر سابق :٢٦

٥ . دفاع عن البلاغة، مرجع سابق:٨٢

٦ . نفسه.

المعاني هي التي تحدِّد الألفاظ المناسبة لها، وأن عشق اللفظ لذاته يُوقِع الأديب في الاعتساف في العبارة، والتكلّف في استعمال الألفاظ.

ويقرَر ذلك أيضاً القاضي الجرجاني حيث يقول: "أرى لك أن تقسم الألفاظ على رتب المعاني، فلا يكون غزلك كافتخارك، ولا مديحك كوعيدك، ولا هجاؤك كاستبطائك، ولا هزلك بمنزلة جدِّك،... بل ترتِّب كلاً مرتبتَه، وتوفيه حقّه، فتلَطّف إذا تغزّلتَ، وتفَخِّم إذا افتخرتَ"[1] ، أي أن ألفاظ النص وأساليبه محكومةٌ بالمعاني التي يقصدها الأديب، والأغراض التي يرمي إليها المنشئ، ففي الفخر والحماسة تكون الألفاظ "قويّة الجرس، وتأخذ الصور ألوانها، وتستمد حركاتها من حركة السيوف اللامعة، والرماح المشرعة، والدماء الجارية، بينما تكون ألفاظ الغزل، على قدرٍ كبيرٍ من الخفَّة والرقَّة، تعبِّر عن نوازع النفس، من شوقٍ ودلالٍ وصبابةٍ وهيامٍ[2].

وعليه فإن المشاكلة والتلاؤم بين الدالّ والمدلول أو بين (**القالب التعبيري والمعاني المقصودة**) يقابلهما التكلّف والتعسّف في استعمال المفردات وبناء العبارات، مما يجعلها لا تعدو أن تكون مجردَ طلاء، أو قشوراً سطحيةً، يتكلَّفها المنشئ، و يتعسَّف في حشْدِها، دون اعتبارٍ لما قد يلحق المعنى بسببها من إبهامٍ أو غموضٍ[3].

إن جمالية اللفظ لا تتجلى إلا من خلال الدور الذي يؤدِّيه داخل السياق، فيحسن موقعه، ويشاكل مبناه معناه، كلما كان له -بهيأته وجرسه وإيحائه- دورٌ في بيان المعنى، أو تأكيده، أو تقويته، أو حسن إفهامه؛ فيكتسب داخل سياقه

---

١. الوساطة،مصدر سابق : ٢٤

٢. ينظر، الأسلوب، للشايب، مرجع سابق: ٨٠، وما بعدها.

٣. ينظر، المعنى الشعري في التراث النقدي، مرجع سابق: ١٦٨

خصوصيةً تجعل منه الأقدر على تصوير المراد، والتعبير عنه تعبيراً فنيّا يعجز عنه غيره. وبهذه الوظيفة التعبيرية والخصوصية التي تكون معها الجمالية الفنّية يعلّل الرمّاني جمال الفاصلة القرآنية، حيث يقول: إنها "حروفٌ متشاكلةٌ في المقاطع تُوجِب حُسْن إفهام المعاني"[1] فالرمّاني يربط بين التلاؤم المقطعي في نهايات الآيات الكريمة، وبين وظيفتها التعبيرية ودورها في إفهام المعنى إفهاماً حسناً؛ وذلك لأنها تأتي في موضعها الملائم لها في العبارة، وتُسهِم بدورٍ حيويٍ في بيان المعنى، ورسم الصورة التي تتجسّد في ذهن المتلقي، فيكون لها بالغ الأثر في نفسه[2].

ويقول أيضاً: "فواصل القرآن كلها بلاغةٌ وحكمةٌ، لأنها طريقٌ إلى إفهام المعاني التي يحْتَاج إليها في أحسن صورةٍ يُدلّ بها عليها"[3]، وهذا هو الفرق بين الفواصل القرآنية والأسجاع في كلام البشر. فلطالما كانت هذه الأسجاع من أهمَ أسباب تكلُّف الأديب في استعمال الألفاظ، وتعسُّفه في بناء التراكيب؛ إذ إنه لحرصه على الإتيان بكلامه مسجوعاً؛ يجرّ الألفاظ جراًّ، ويضعها في المواضع قسراً، لا لإفادة المعنى وبيانه، بل لما يحْدُثُ معها من ترصيعٍ أو توشيحٍ، أو ما يكون بينها من جناسٍ أو طباقٍ وغير ذلك من المحسنات التي يُزخرف الكلام بها. أما الفواصل القرآنية فجميعها بلاغةٌ وحسن بيانٍ؛ حيث إن الفواصل القرآنية تأتي "تابعةً للمعاني، وأما الأسجاع فالمعاني تابعةٌ لها"[4] أي أن الحال مع الأسجاع المتكلفة، عكس ما تقتضيه البلاغة في الكلام، والحكمة في التعبير. ومن خلال هذا الفهم يعبّر الرمّاني عن المشاكلة بين الألفاظ والمعاني، وذلك بأنه لما كان الغرض من الكلام "إنما

---

١ . النكت في إعجاز القرآن، مصدر سابق: ٨٩

٢ . ينظر، المعنى الشعري في التراث النقدي، مرجع سابق:١٧١

٣ . النكت في إعجاز القرآن، مصدر سابق:٩٠

٤ . نفسه:٨٩

هو الإبانة عن المعاني التي إليها الحاجة ماسة، فإذا كانت المشاكلة وصلة إليها فهي بلاغةٌ، وإذا كانت المشاكلة على خلاف ذلك، فهو عيبٌ ولكْنَةٌ"[1].

وتوظيف صيغة المفردة والبناء التركيبي توظيفاً بلاغياً، يبدو جلياً واضحاً في الأسلوب القرآني؛ حيث لا يمكن استبدال صيغة بصيغة، ولا يتسنى التعبير عن معنى آية من آيه الكريمة بأسلوب أبلغ مما جاءت عليه، ففي قوله تعالى: ﴿**كلاَّ إِذَا بَلَغَتْ التَّرَاقِيَ* وَقِيلَ مَنْ رَاقٍ* وَظَنَّ أَنَّهُ الْفِرَاقُ* وَالْتَفَّتِ السَّاقُ بِالسَّاقِ* إِلَى رَبِّكَ يَوْمَئِذٍ الْمَسَاقُ**﴾[2]، "فالمساق هنا غير الرجوع أو الذهاب أو السير، وغير ذلك من الألفاظ التي تدلّ على الاختيار، ولكنه الجرّ إلى الله تعالى للحساب"[3] فهذه اللفظة جاءت معبّرةً تماماً عن المعنى المراد، ورسمت الصورة التي يكون عليها حال الإنسان وهو "يُساق إلى الله وإلى حكمه"[4]. فالنص القرآني لا يعبأ بالصوت على حساب الدلالة، كما لا يعبأ بالدلالة على حساب الصوت، وهذا ما عناه الرماني بقوله: إن "الفواصل تابعة للمعاني وأما الأسجاع فالمعاني تابعة لها"[5] فهذه الفاصلة (المساق) لم تأت لمجرد التوافق مع فواصل الآيات الأخرى التي سبقتها فحسب ، لكنها تجاوزت ذلك إلى إفهام المعنى إفهاماً حسناً، فإلى جانب وقع هذه الآيات في الأذن موقعاً حسناً، نجد أن ألفاظها وطريقة سبكها وتركيبها، دلّت على المعنى دلالةً تامةً.

---

١ . نفسه:٩٠

٢ . سورة القيامة: الآيات، ٢٦ : ٣٠

٣ . بحوث بلاغية، أحمد مطلوب، مرجع سابق:١٨١

٤ . الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل لجار الله محمود بن عمر الزمخشري، تح: يوسف الحمادي، مكتبة مصر د/ت :٥١١/٤

٥ . النكت في إعجاز القرآن، مصدر سابق:٨٩

وفي قوله تعالى: ﴿ وَإِنَّ مِنكُمْ لَمَن لَّيُبَطِّئَنَّ فَإِنْ أَصَابَتْكُم مُّصِيبَةٌ قَالَ قَدْ أَنْعَمَ اللهُ عَلَيَّ إِذْ لَمْ أَكُن مَّعَهُمْ شَهِيدًا﴾[1]؛ فصورة التبطئة مرتسمة في جرس ألفاظ الآية وخاصةً المفردة (ليبطئن)، إذ إننا نجد بطأً في اللسان عند النطق بها، فشاكلت المعنى وناسبت الغرض[2]؛ حيث جاءت في معرض الحديث عن أولئك المثبَطين الذين كانوا يغزون مع جيش الفتح الإسلامي رياءَ ونفاقاً[3]. فعبّرت هذه المفردة عن تثاقلهم، وتثبيطهم لعزائم الفاتحين.

وكذلك في قوله ﷻ على لسان هود عليه السلام وهو يخاطب قومه: ﴿قَالَ يَا قَوْمِ أَرَأَيْتُمْ إِن كُنتُ عَلَى بَيِّنَةٍ مِّن رَّبِّي وَآتَانِي رَحْمَةً مِّنْ عِندِهِ فَعُمِّيَتْ عَلَيْكُمْ أَنُلْزِمُكُمُوهَا وَأَنتُمْ لَهَا كَارِهُونَ﴾[4] ، إننا نستشعر جوّ الإكراه من كلمة (أَنُلْزِمُكُمُوهَا)؛ حيث يتجسد لنا هذا الجو من خلال "إدماج كل هذه الضمائر في النطق، وشدِّ بعضها إلى بعض، كما يدمج الكارهون مع ما يكرهون"[5].

ومما يدلّ على الدور الفعال التي تؤدّيه صيغة اللفظ، ونظام السبك والتأليف، أنه غالباً ما "يُعدلّ في التعبير عن الصورة القياسية للكلمة، إلى صورةٍ خاصةٍ، أو أن يُبنى النسق على نحوٍ يختل إذا قدّمت أو أخرت فيه"[6].

ومن هنا كان وعي النقاد وأرباب البلاغة والبيان بأثر صيغ المفردات، ومباني التراكيب، في تشكيل المعنى، والإيحاء بالدلالات المقصودة؛ حيث كانوا معنيين بالوقوف على مقدار الملاءمة والتناسب بين بنية المفردة، وشكل التركيب،

---

١ . سورة النساء: من الآية/ 72

٢. ينظر، التصوير الفني في القرآن الكريم،سيد قطب، دار المعارف القاهرة، ط١، د/ت: ٧٨

٣ . ينظر، الكشاف للزمخشري، مصدر سابق:٤٦٢/٢

٤ . سورة هود، الآية:٢٨

٥. التصوير الفني في القرآن، مرجع سابق: ٧٨

٦ . نفسه:٨٩

وبين المعنى المراد، والغرض المقصود، ومن ثم مدى إيحاء هذا القالب اللغوي والإطار التعبيري بالدلالات المقصودة، أو بعبارة أخرى كانوا ينظرون إلى العمل الأدبي من خلال مشاكلة دوالّه لمدلولاته، ومناسبة عباراته ومبانيه لأغراضه ومعانيه؛ وذلك لأن هذه الصيغ المنتخبة، والبنى المختارة هي الدوال التي تؤدي إلى المقاصد والغايات، ومن ثم كان توظيف هذه الصيغ والمباني، والأساليب المتنوعة، والتراكيب المختلفة، توظيفاً بلاغيًا هو مجال إظهار البراعة والإبداع لدى الأديب، وذلك بأن يتخيّر ألفاظاً بعينها، ويسبكها وينظمها "في وضع خاصٍّ يحدث جرساً موسيقيًا، أو قوّةً، أو وضوحاً وتوكيداً لمعانيه، أو مبالغةً في إبراز أفكاره التي يريد العبارة عنها"[1].

وخلاصة القول أنه لمّا كان بيان المقاصد، وإيصال المعاني، هما الغاية التي يبذل الأديب قصارى جهده لتحقيقها، مثَّلت هذه المعاني المعيار الذي تنتخب على قدره المفردات، والأساس المعتَبر في رصف التراكيب، وسبك العبارات. ومن ثم فإن العلاقة بين الدالّ والمدلول كانت عند النقاد القدامى محكومةً بتحقُّقِ تلك الغاية، فإذا كان القالب اللغوي - بكل ما يشمل من ألفاظٍ وأساليبَ، وكل ما ينجم عنه من جرسٍ موسيقىً، ودلالاتٍ وإيحاءاتٍ- على قدرٍ كبيرٍ من التناسب والمشاكلة والانسجام مع المعاني والأغراض التي بُنِي النص لأجلها؛ دلّ ذلك على حذق الأديب المنشئ، وتمكُّنه من أدوات هذه اللغة، وإمكاناتها التعبيرية؛ وكان أسلوبه غايةً في الجودة والبراعة، وجاءت عباراته على قدرٍ كبيرٍ من البيان والبلاغة. أي أن المعيار الذي يُحكم به على العلاقة بين الدالّ والمدلول هو هذا الاعتبار الوظيفي -المتمثل في الوفاء بالمعنى وأدائه أداءً فنياً جمالياً. وعليه فإن الجمالية التعبيرية، والقيمة

---

١ .البيان العربي، بدوي طبانة، مرجع سابق:١٣٥

البلاغية للنص الأدبي، تكمن في أن لكل مفردةٍ من مفردات هذا النص دوراً في بيان المعنى، والدلالة عليه، ولكل عبارةٍ من عباراته، نصيباً في أدائه، والإفصاح عنه.

******

obeikandl.com

المبحث الثالث: قضية الشكل والمضمون

يقول أحمد بدوي: "يخيل إلى أنّ وهماً كبيراً ملك على الباحثين قلوبهم، وتوارثوه فيما بينهم جيلاً بعد جيل، حتى أصبح هذا الوهم الكبير كأنه حقيقةٌ مقررةٌ، يقررونها ويتناقلونها. هذا الوهم الكبير هو تقسيمهم نقاد العرب قسمين: لفظيين أو أنصار اللفظ، يجعلونه وحده هدف البليغ.....ومعنويين أو أنصار المعنى، يجعلون له المكانة الأولى في النص الأدبي،....."[1]

فما السبب الذي جعل هذا الوهم يسيطر على هؤلاء النقاد ؟ ثم هل كان من النقاد القدامى من يقدم اللفظ على المعنى أو يعنى بالمعنى أكثر من عنايته باللفظ ؟

نناقش في هذا المبحث آراء البلاغيين والنقاد ونتناولها بالدراسة والتحليل؛ لتحديد أبعاد العلاقة بين اللفظ والمعنى في العمل الأدبي، كما يراها هؤلاء النقاد.

رأي الجاحظ

لعل مقالة الجاحظ: "ذهب الشيخ إلى استحسان المعنى والمعاني مطروحة في الطريق....."[2] كانت سبباً في توهُّم كثيرٍ من الباحثين بأنه يولي اهتماماً زائداً باللفظ ويرى أن المزية كامنةٌ فيه، ولعل السبب في ذلك يرجع إلى أمرين:

أولهما: وصف الجاحظ للمعاني بأنها مطروحةٌ في الطريق يستوي في معرفتها كل الناس: عربهم وعجمهم، قرويهم وبدويهم؛ حيث أوحى هذا الوصف بعدم اكتراثه بهذه المعاني.

وثانيهما: يكمن في أن كثيراً من هؤلاء الباحثين عندما تحدَّثوا عن هذه القضية، وناقشوا رأي الجاحظ فيها، اقتصروا على قول الجاحظ: "المعاني

---

١. أسس النقد الأدبي عند العرب، مرجع سابق: ٣٥٧

٢. كتاب الحيوان، مصدر سابق: ٦٧/٢

مطروحة...." واكتفوا بالاقتصار عليه، واتخذوه شاهداً على عناية الجاحظ باللفظ وزخرفته. بل إن منهم من اختزل رأي الجاحظ في طبيعة العلاقة بين طرفي الثنائية، في هذا القول، واعتبره أساساً لنظرية أسماها نظرية المعاني المطروحة[١].

وفي الواقع إن الآراء النقدية التي جاءت في مؤلفات الجاحظ -سواءً أكانت آراءه الشخصية، أم آراء النقاد والبلغاء، وجهابذة البيان التي تبناها، وأثبت عدداً منها في مؤلفاته- تدلّ على أنه لا يولي اهتماماً زائداً باللفظ. فكيف يكون ذلك وهو القائل: "ومدار الأمر على **فهم المعاني** لا الألفاظ، **والحقائق** لا العبارات"[٢] ؟

كما يقول أيضاً:"ومن قرأ كُتب البلغاء، وتصفَّح دواوين الحكماء، **ليستفيد المعاني** ، فهو على سبيل صوابٍ. ومن نظر فيها ليستفيد الألفاظ فهو على سبيل الخطأ....؛ لأن من كانت غايته انتزاع الألفاظ حمله الحرص عليها، والاستهتار بها إلى أن يستعملها قبل وقتها، ويضعها في غير مكانها"[٣]. ويقول أيضاً: "إن شر البلغاء من **هيأ رسم المعنى** قبل أن يهيئَ المعنى، عشقاً لذلك اللفظ"[٤]

وقال: "إن شر الألفاظ ما **غرّق المعاني** وأخفاها، وسترها وعمّاها"[٥]

وقال أيضاً: "وأحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره، **ومعناه في ظاهر لفظه**"[٦]، كما قال في باب البيان: "ومن أحسن ما اجتبيناه ودوناه: لا يكون

---

١. ينظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب د. إحسان عباس: ٩٨

٢. كتاب الحيوان، مصدر سابق: ٢٨٦/٣

٣. الرسائل، مصدر سابق:٣/ ٣٢

٤. نفسه.

٥. نفسه: ٤٨/٣

٦. البيان والتبيين، مصدر سابق: ٦٥/١

الكلام يستحّق اسم البلاغة؛ حتى **يسابق معناه لفظه،** ولفظه معناه، فلا يكون لفظه إلى سمعك **أسبق من معناه إلى قلبك**"[1].

إن الأساس الذي ينطلق منه الجاحظ في نقد العمل الأدبي هو الأثر الذي يحدثه ذلك العمل الأدبي في نفوس متلقيه، ولا تتحقق تلك الغاية إلا بصياغة المعاني التي يحكيها هذا العمل صياغةً فنّية متميّزةً، بأسلوبٍ إبداعيٍ خاصٍ، يُكسِب هذه الأفكار والمضامين غرابةً أو طرافةً أو جدةً غير معهودة؛ ومن هذا المنطلق كانت سخريته من أبي عمرو الشيباني عندما استجاد قول القائل:

لا تحسِبَنَّ الموتَ مَوْتَ البِلَى فَإنَّما الموتُ سُؤالُ الرِّجالِ

كلاهما موتٌ ولكِنَّ ذَا أفظَع من ذاكَ لذلِّ السُّؤال

حيث قال: وأنا أزعم أنَّ صاحب هذين البيتين لا يقول شعراً أبداً، ولولا أن أُدخِلَ في الحكم بعض الفَتْك؛ لزعمت أنّ ابنَه لا يقول شعراً أبداً"[2].

فلماذا ذهب الجاحظ إلى أن هذين البيتين ليسا من جنس الشعر، وإن تحقق فيهما من سمات الشعر الوزن والتقفية،...؟

إن الشعر عند الجاحظ نشاطٌ متميّزٌ لا يقوم على مخاطبة العقول، وتقديم الحقائق، وعرض العلوم، بل يقوم -أول ما يقوم- على مخاطبة الوجدان، والتأثير في النفوس، وإثارة العواطف[3]؛ ولذلك اعتبر أن قائل البيتين لا يقول الشعر البتة؛ لأنه لم يستطِع صياغة الفكرة التي تناولها صياغةً تثير خيال السامع، وتحرّك شعوره، فيكون لأسلوب هذه الصياغة دورٌ فاعِلٌ في التأثير على متلقي الفكرة. وهذا هو الفارق الجوهري بين الأسلوب العلمي والأسلوب الأدبي؛ إذ يمثل القالب

---

١. نفسه: ٨٥/١

٢. كتاب الحيوان، مرجع سابق: ٦٧/٢

٣. ينظر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، مصدر سابق: ٢٥٦

اللغوي ومقومات الشكل الفني في الأسلوب الأدبي غايةً يسعى من خلالها كل فنّانٍ إلى الإيحاء بدلالاتٍ معيّنة، وعرض المعنى عرضاً فنيّا مؤثّراً، أما في الأسلوب العلمي فإن هذا القالب اللغوي لا يتعدى كونه وسيلةً لعرض الحقائق العلمية ذات الطابع الفكريّ المجرد[1].

إن الغاية التي يطمح إليها كل فنّانٍ تكمن في التأثير في قلوب المتلقين من خلال استغلال جميع المقومات والإمكانات المتاحة له تبعاً لطبيعة الفن الذي يمارسه.

فالرسام يستثمر الألوان والظلال المتفاوتة في لوحته؛ ليفي بالغرض الذي قصد إليه. والصائغ يستغل كل ما وهبه الله تعالى من قدراتٍ إبداعيّةٍ، لتشكيل الحليّ، وصياغتها وإخراجها في أبهى صورة، وكذا الشاعر، غايته لا تقف عند إفهام المعاني وبيانها، بل إنه يسعى دائماً إلى التأثير في نفوس المتلقين؛ ولكي يتمكن من تحقيق هذه الغاية يستثمر كل الإمكانات والمقومات التي تتيحها اللغة، في تشكيل المعنى وإظهاره في أبهى صورة؛ وهذا ما عناه الجاحظ بقوله: "إنما الشعر صناعةٌ، وضربٌ من النسج، وجنسٌ من التصوير"[2]؛ أي ليس المعوّل في الشعر على نظم الحكم والأفكار المجردة، بل إن الشأن يكمن في صياغة هذه الأفكار صياغةً فنيةً مؤثّرةً[3].

وعليه فإن الأديب المبدع: هو الذي يتمكّن من توظيف جميع مقومات الشكل الفني في عرض المعنى عرضاً فنيّا مؤثّراً. وعلى هذا الأساس يصبح بالإمكان إدراك ما قصده الجاحظ بقوله: "وذهب الشَّيخُ إلى استحسانِ المعنى، والمعاني

---

١. ينظر: الأسلوب، أحمد الشايب، مصدر سابق : ٥٦ وما بعدها.

٢. كتاب الحيوان، مصدر سابق:٦٧/٢

٣. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، مرجع سابق:٢٥٦

مطروحةٌ في الطريق يعرفها العجميّ والعربيّ، والبدويّ والقرَوي، والمدنيّ، وإنَّما الشأنُ في إقامةِ الوزن، وتخيُّر اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحَّة الطبع، وجَودَة السَّبك، فإنما الشعر صناعةٌ، وضَرب من النَّسج، وجنسٌ من التَّصوير"[1]؛ إذ لم يقصد به التقليل من شأن المعنى وقيمته، كما لم يكن يقصد من ورائه إلى الاهتمام باللفظ وزخرفته، بل طالب الأديب إذا رام معنىً من المعاني بأن يعبّر عنه تعبيراً فنيّا يتعدّى مخاطبة العقول إلى مخاطبة الوجدان، والتأثير في النفوس، وإثارة العواطف، وكونه اعتبر أن جميع المعاني من حقائق ومضامين، وحكمٍ ومفاهيم، مستقرةٌ في أذهان كل الناس، باديةٌ لا تخفى على أحدٍ منهم، فإن هذا لا يعني بالضرورة أنه يقلّل من شأنها، ويَحُطُّ من قيمتها في العمل الأدبي؛ بل أراد من ذلك بيان أن هذه المعاني متأتية للجميع، قريبة المنال لكل الناس، أي أنهم مستوون في الإحاطة بها وإدراكها، وإنما يقع الاختلاف في اقتدارهم على إفادتها وتصويرها، والتعبير عنها تعبيراً فنيّا مؤثّراً؛ لذلك فإن الشاعر المُجيّد في رأيه -وقد أصاب في ذلك- عندما يتناول معنىً من هذه المعاني، مطالبٌ بأن لا يقف عند عرضه عرضاً جافاً في أسلوبٍ نمطيٍّ مجردٍ، بل عليه سبكه سبكاً فنيّا يبدع في تشكيله وصياغته، حتى يكون لهذه الصياغة دورٌ في إظهار هذا المعنى في حلّةٍ جديدةٍ، وصورةٍ إبداعيّةٍ معبِّرةٍ.

نخلص من ذلك إلى أن الجاحظ كان أبعد نظراً وأصوب فهماً من أن يُعنى بالألفاظ وزخرفتها، وأن يقلّل من شأن المعاني وقيمتها، أو أن يهتم بالمعنى ويغضَّ من شأن اللفظ الدالّ عليه.

فالجاحظ يرى أن الشعر ليس مجالاً لعرض الأفكار وتصوير الحقائق تصويراً نمطيّا جافاً، بل يجب على الشاعر إذا أراد بيان معنىً من المعاني أن يحسن

---

١. كتاب الحيوان، مصدر سابق:٦٧/٢

عرضه من خلال صياغته صياغةً فنّية مؤثّرةً، أي أن العمل الأدبي في نظره هو العمل الذي لا يمثل شكله وأسلوب صياغة ألفاظه مجرّد وسيلةٍ لنقل الأفكار والمفاهيم والتصوّرات، بل إن أسلوب صياغة هذه الألفاظ، وطريقة سبكها وتأليفها هو السبيل إلى عرض المعاني وإيصالها إلى أذهان المتلقين إيصالاً مؤثّراً؛ إذ المعول عليه في الحقل الأدبي مخاطبة الوجدان والعاطفة، وإيصال المعاني للقلب لا العقل.

رأي ابن قتيبة

نظر ابن قتيبة إلى طرفي الثنائية -اللفظ والمعنى- على اعتبار أن كل طرفٍ منهما مستقلٌ عن الآخر، وذلك عندما ذهب إلى أن الشعر يكون على أربعة أضربٍ. وقد جاءت هذه الأضرب الأربعة استجابة للمنطق العقلي الذي تبناه، وأوجبتها النظرة الذهنية التجريدية التي اعتمدها في نقد الأشعار التي تناولها؛ فكان طرفا هذه الثنائية في هذه ا لضروب الشعرية كالآتي: "إما لفظٌ جيّد ومعنىً حسنٌ. أو لفظٌ جيّد ومعنىً رديءٌ أو لفظٌ رديءٌ ومعنىً جيّدٌ أو لفظٌ رديءٌ ومعنىً رديءٌ"[1] ونستنتج من هذه القسمة فصل ابن قتيبة بين اللفظ والمعنى فصلاً تاماً ومن ثم ترتَّب على هذا الفصل ما يأتي:

- أن الألفاظ مستقلّةٌ بسماتها وخصائصها التي قد تتَّفق مع المعنى وما يناسبه، وقد تختلف عنه[2].

– أن المعاني لا تستمد قيمتها وجودتها من حسن الصياغة، وجودة السبك، بل تستمد قيمتها من أمورٍ خارجةٍ عن أسلوب الصياغة والإطار التعبيري، تتمثّل في الحكم والمثل والقيم الاجتماعية.

---

١. ينظر، الشعر والشعراء، مصدر سابق: ١٣ وما بعدها.

٢. ينظر: المعنى الشعري في التراث النقدي، مرجع سابق:٤٥

– كما دلَّ هذا الفصل على أنه يرى أن لكل طرفٍ من طرفي هـذه الثنائيـة دوره الذي يضطَّلع به -بمعزلٍ عن الآخر- في إضفاء صفة الحسن والجمال والجودة على العمل الأدبي.

– أن العمل الأدبي يستمد جودتـه وقيمتـه مـن الفكـرة ذات القيمـة التهذيبيـة حسنة الصياغة، جيدة السبك.

إن ابن قتيبة بنى نقده للأشعار التي تناولها على أساس القيمـة والنفـع لا الذوق؛ والسبب في ذلك كله يرجع إلى أن نظرته إلى الشعر كانت تقوم على أساس أن الغاية من الشعر تهذيبيّةً لا تعبيريّةً[1]؛ إذ ينظر للشعر من خلال القيمـة التـي تقدمها الأفكار التي حواها، فمثلاً يقول عن الضرب الثاني من أضرب الشـعر بأنـه ضربٌ "حسُنَ لفظه وحَلا، فإذا فتّشتَه لم تجد هناك فائدةً في المعنى"[2] ومثاله قول القائل:

ولَمَّـا قَضَيْنَا مِنْ مِنًى كُلَّ حَاجـةٍ ومَسَّحَ بِالأَرْكانِ مَنْ هُوَ مَـاسِحٌ
وشُدَّتْ على حُدْبِ المَهَارَى رِحَالُنَا ولا يَنْظُرُ الغَادِي الذي هُوَ رَائحٌ
أَخَذْنَـا بِأَطْرافِ الأَحَـادِيثِ بَيْنَنَا وسَالَتْ بِأَعْنَاقِ المَطِيِّ الأَبَـاطِحُ

قال: "هذه الألفاظ كما ترى أحسـن شيء مخـارج ومطـالع ومقـاطع، وإن نظرت إلى ما تحتها من المعنى وجدته: ولما قطعنـا أيـام منـى، واسـتلمنا الأركـان، وعالينا إبلنا الأنضاء، ومضى النـاس لا ينتظـر الغـادي الـرائح، ابتـدأنا في الحـديث وسارت المطي في الأبطح. وهذا الصنف في الشعر كثيرٌ"[3] *. كما يَنتقِد قول النابغة في إحدى اعتذارياته للنعمان بن المنذر:

---

١. ينظر: عيار الشعر" مقدمة المحقق محمد زغلول سلام"، مصدر سابق:٢٧

٢. الشعر والشعراء، مصدر سابق: ١٤

٣. الشعر والشعراء، مصدر سابق: ١٤

خَطَاطِيفُ حُجْنٌ فِي حِبَالٍ مَتِينَةٍ تَمُدُّ بِهَا أَيْدٍ إِلَيْكَ نَوَازِعُ

قال ابن قتيبة: "لست أرى المعنى جيداً"[1]؛ وذلك لأنه يرى أن جودة المعنى الذي يعبر عنه الشاعر في بيتٍ أو مجموعة أبياتٍ تتجلى وتظهر بالتفتيش والتنقير والكشف بعد نثر هذا الشعر، وقد قام بنثر بيت النابغة هذا ولم يستحسنه لا لفظاً ولا معنىً حيث قال: "رأيت علماءنا يستجدون معناه، ولست أرى ألفاظه جياداً ولا مبيّنةً لمعناه، لأنه أراد: أنت في قدرتك على كخطاطيف عقفٍ يمد بها، وأنا كدلوٍ تمد بتلك الخطاطيف"[2]

من خلال رأيه في هذه الأبيات يتجلَّى الأساس الذي بنى عليه ابن قتيبة نقده للأشعار التي تناولها، فهو وإن كان يرى أن الفكرة الجيّدة لا تكون شعراً جيّداً إلا في صياغةٍ جيّدةٍ، لكنه يجعل من القيمة التي تقدمها هذه الفكرة أساساً للجودة والحسن في العمل الأدبي.

وعليه فإن ابن قتيبة كان معنياً بالمعنى وما يحوي من قيمةٍ، ويهمل الألفاظ وأسلوب صياغتها. أي أنه كان يرى أن الفكرة في الشعر لا تختلف كثيراً عن الفكرة العلمية المجردة؛ فالغرض منها تقديم المنافع، وبيان الحقائق، ومن ثم أغفل النظرة التصويرية والقدرة الإبداعية في التعبير التي يحتلُّ بها الشعر منزلته بين الفنون الأخرى[3].

رأي ابن طباطبا

نظرة ابن طباطبا إلى كل من اللفظ والمعنى تقوم على اعتبارهما طرفين متكاملين في العمل الأدبي، حيث يقول: "وللمعاني ألفاظٌ تشاكلها، فتَحْسُن فيها

---

١. الشعر والشعراء، مصدر سابق: ١٥

٢. نفسه.

٣. دراسات في نقد الأدب العربي، بدوي طبانه، مرجع سابق:٢٢١

وتَقْبَح في غيرها، فهي لها كالمعرض للجارية الحسناء، التي تزداد حسناً في بعض المعارض دون بعض. وكم من معنىً حسنٍ قد شِينَ بمعرضه الذي أُبْرِز فيه، وكم من معرضٍ حسنٍ قد ابْتُذل على معنىً قبيحٍ ألبسه"[1]، أي أنه يعتبر الألفاظ معارض للمعاني ولباساً لها؛ لذا فإن جميلها يزيد المعنى حسناً وجمالاً، وقبيحها يقبَح المعنى وإن كان جميلاً.

أي أن نظرته للشعر كانت أكثرَ صرامةً من نظرة ابن قتيبة؛ ففي حين كان الشعر عند ابن قتيبة على أربعة أضربٍ ذهب ابن طباطبا إلى أنّه لا يكون إلا في ثلاثة منها:

- فإما أن يحوي معنىً بديعاً في ديباجةٍ حسنة.
- أو أن يكون معناه بديعاً في صياغةٍ رثة.
- أو أن يكون معناه رديئاً لكن ألفاظه حسنةٌ.

حيث قال: "و الشعر هو ما إن عَرِي من معنىً بديعٍ لم يَعْرَ من حُسْن الديباجة. وما خالف هذا فليس بشعر"[2]، أي أن الشعر عنده هو ما تحققت الجودة في لفظه ومعناه معاً، أو في أحدهما فقط، فاختلف مع ابن قتيبة في الشعر الغثِّ الديباجة، الرديء المعنى، ففي حين اعتبره ابن قتيبة أسوأ أنواع الشعر أخرجه ابن طباطبا من باب الشعر، ونفى عنه صفته. ثم إن قول ابن طباطبا[3] : "إذا أراد الشاعر بناء قصيدةٍ مخَضَ المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً". وقوله: "أعدّ له "أي للمعنى" ما يلبسه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه". وقوله: "أعمل فكره في شغل القوافي" وقوله: "طلب لمعناه

---

١. عيار الشعر، مصدر سابق:٤٦

٢. نفسه: ٥٥

٣. نفسه: ٤٣

قافيةً تشاكله".كلها أقوال توحي بأن اهتمامه بالألفاظ كان أكثر من عنايته بالمعاني، إلا أن ما أراده خلاف ذلك؛ إذ كان يرى أن جمالية العمل الأدبي وقيمته، تكون نتيجةً لتكامل هذين الطرفين وتفاعلهما مع بعض، فالعمل الأدبي عنده "كالسبيكة المفرغة، والوشي المنمنم، والعقد المنظّم، واللباس الرائق، تسابق معانيه ألفاظه؛ فيلتذ الفهم بحسن معانيه، كالتذاذ السمع بمونق لفظه"[1]، ونتيجةً لهذه النظرة التفاعلية التكاملية بين اللفظ والمعنى، طالب بأن يكون جمال الشكل في العمل الأدبي سبيلاً إلى جمال المضمون، فصانع الشعر مطالبٌ بأن "يصنعه صنعةً لطيفةً، مقبولةً حسنةً،..... فيحْسنُه جسماً، ويحقّقُه روحاً، أي يتْقنُه لفظاً، ويُبْدعُه معنىً،.... ويعدِّل أجزاءَه تأليفاً، ويحَسِّن صورتَه إصابةً، ورونقه اختصاراً"[2]؛ وهذا يدلّ على أنه كان يرى أن الفكرة الجيّدة لا تكون شعراً جيّداً إلا إذا جاءت في صياغة فنّية جيّدةٍ، أي أن العلاقة القائمة بين اللفظ والمعنى علاقةٌ تكامليّةٌ تفاعليّةٌ فكلٌ منهما مكمِّل للآخر، يحْسُن بحُسنِه، كما يَقبُح بقُبحِه؛ لذا كانت الأشعار الحسنة –عنده- كالأطعمة اللذيذة، والنقوش الملوّنة[3]، فكما أن فنّية هذه النقوش تَمْثُل للعين من خلال الجمال الذي ينبثق من تشكيل الألوان، ومزج الأصباغ مزجاً فنيّا يعبّر عن مضمون اللوحة، فإن فنّية العمل الأدبي تَمْثُل للفهم الثاقب، وتتجلى لصاحب الذوق السليم، من خلال الاعتدال والتوازن بين جميع مكونات هذا العمل، أي عندما يكون العمل "موزوناً بميزان الصواب لفظاً ومعنىً وتركيباً"[4]، ويؤكّد ذلك قوله: "والكلام الذي لا معنى له، كالجسد الذي لا روح

---

١. نفسه: ٤٢

٢ . نفسه:١٦١

٣. نفسه: ٥٣

٤. نفسه: ٥٢

فيه"[1] ؛ إذ قرّر بذلك أن العمل الأدبي هو الذي يتكامل فيه الشكل مع المضمون، أو بعبارة أخرى، هو العمل الذي تلتحم فيه عناصر الشكل، مع ما حوى من أفكار، وما تضمن من معانٍ، حتى يصير كالكائن الحي الذي لا قيمة لروحه بدون الجسد، كما لا نفع يرجى من جسده بدون الروح.

رأي قدامة بن جعفر

الشعر عند قدامة صناعةٌ كسائر الصناعات، لذا فإن الغاية التي يسعى إلى تحقيقها صانع الشعر، هي نفسها التي يسعى إلى تحقيقها النجار والرسام والصائغ، فكما أن كل هؤلاء الصنّاع يسعون إلى الوصول بمصنوعاتهم إلى غاية الجودة، ودرجة الإتقان والكمال، فإن شأن الشاعر في بناء قصيدته لفظةً لفظةً، وبيتاً بيتاً -حتى يصل من خلالها إلى غرضه ومبتغاه- شأن أولئك الصنّاع؛ ولهذا كان "العاجز عن هذه الغاية من الشعراء إنما هو من ضعفت صناعته"[2]؛ وعليه فإن قدامة لم يطلب من الشاعر إذا أراد التعبير عن معنىً من المعاني -كائناً ما كان- سِوَى أن يصل في تجويده "إلى الغاية المطلوبة"[3]

وتتجلى أبعاد النظرة الفنّية التي تبناها قدامة في نقد الشعر، من خلال ما أصر على تقديمه وتوطيده من آراء خالف فيها بعض سابقيه من البلاغيين والنقاد، حيث قال: "ومما يجب توطيده وتقديمه،... أن المعاني كلها معَرّضةٌ للشاعر، وله أن يتكلَّم منها فيما أحبّ وآثر...؛ إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادّة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة"[4]. فقرر أن للشاعر مطلق الحرية في تناول المعاني التي

---

١. نفسه: ٤٩

٢ . نقد الشعر، مصدر سابق: ٦٥

٣ . نفسه: ٦٦

٤ . نفسه: ٦٥

يريد، دون أن يَحظُر عليه شيئاً منها، فخالف بذلك بعض سابقيه ممن بنَوا نقدهم على أساس قيمي، كابن قتيبة الذي يرى أن الشعر الجيّد هو ما كان معناه ذا فائدة ونفع. وابن طباطبا الذي كان يحفل بالمعنى من خلال ما يقدمه من قيمٍ اجتماعيةٍ ومبادئ خُلقية.

وفي الواقع إن العرب وضعت الشعر أساساً للتَّغَني "بمكارم الأخلاق، وطيب الأعراق، وذكر أيامها الصالحة، وأوطانها النازحة، وفرسانها الأمجاد، وسُمحائها الأجواد؛ لتهز أنفسها إلى الكرم، وتدلّ أبناءها على حسن الشيم..."[1] لذلك كان أغلب نقاد العرب قديماً يحفلون بالشعر الذي يحوي قيماً خلقيّةً، ومعانيَساميةً، أي أنهم كانوا ينطلقون في تقويم هذا الفن من مبدأ الفن للحياة ويعتمدون في نقده الأساس القيمي كابن قتيبة وابن طباطبا فابن قتيبة يجعل من قيمة الفكرة الأساس الأوحد لجودة الشعر أي أن الجودة في الشعر نابعةٌ من الغايات التهذيبيّة، والمبادئ الاجتماعية التي تنادي بها أفكار هذا الشعر وحسب. وكان الشعر السيئ الرديء في نظره: هو ما خلا من القيم والمثل الاجتماعية. أما ابن طباطبا فإنه وإن كان يرى أن جودة الفكرة في الشعر تنبع أولاً من القيمة التربوية أو الأثر الإيجابي الذي تحدثه هذه الفكرة في المجتمع، فإنه لم يغفل الدور الفعَّال الذي تضطَّلع به الصياغة الفنّية في ترسيخ قيمة هذه الفكرة[2] حيث يقول: "فإذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى، الحلو اللفظ، التام البيان، المعتدلّ الوزن،

---

١ . العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، لأبي علي الحسن بن رشيق القيرواني، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل بيروت، ط١٩٨١،٥م: ٢٠/١

٢ . ينظر، المعنى الشعري في التراث النقدي والبلاغي، مرجع سابق: ١٥٧

مازج الروح، ولاءم الفهم، وكان أنفذ من السحر....فسلَّ السخائم، وحلَّل العُقَد، وسخَّى الشحيح، وشجّع الجبان"[1].

أما قدامة فقد اعتمد مبدأ الفن للفن فجعل من تجويد الفكرة وتحسين الصورة غاية الشعر في ذاته[2] لذلك أباح للشاعر تناول أي معنىً من المعاني دون قيدٍ أو شرطٍ، ولم يطالبه إلا بتجويد المعنى من خلال تقديمه تقديماً حسناً، وعرضه عرضاً جيّداً. ونتج عن ذلك أنه أباح للشاعر جميع المعاني؛ ومن ثم ذهب إلى أن الشعر لا يفسد بالاستحالة ولا يتضرر بالتناقض[3]، ونادى بالغلو، ورفض الاقتصار على التوسط[4] وكل هذه المطالب جاءت نتيجة لعدم اكتراثه بقيمة المعنى في ذاته، ومن ثم إهماله القيم والغايات التي قام الشعر لتكريسها. أي أن قدامة بن جعفر كان ينطلق في نقده للشعر من مبدإٍ فنيٍ جماليٍ.

وفي حين كانت نظرة قدامة إلى الشعر بعامةٍ محكومةً بمبدأ الفن للفن كانت نظرته إلى طبيعة العلاقة بين اللفظ والمعنى محكومةً بسندٍ فلسفيٍ يقوم على أن لكل شيءٍ مصنوعٍ صورةً وهيولى، أي شكلاً ومادّةً، وأن العلاقة بينهما وثيقةٌ، بحيث لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، فلا الصورة تستغني في وجودها عن المادّة أو الهيولى، ولا المادّة يمكن أن توجد دون صورة[5]. فقرّر بذلك حتمية الارتباط التام بين اللفظ والمعنى.

أكد قدامة أن الغاية التي يجب أن يطمح إليها الشاعر عند تناوله معنىً من المعاني تكمن في الوصول به إلى أقصى ما يمكن من التجويد وحسن البيان، من

---

١ . عيار الشعر، مصدر سابق:٥٤

٢ . ينظر، المعنى الشعري في التراث النقدي والبلاغي، مرجع سابق: ١٥٧

٣ . نفسه: ٦٨

٤ . نفسه: ٩٤

٥ . ينظر: الصورة الفنية في التراث النقدي، مرجع سابق: ٣١٥

خلال صياغته صياغةً فنيةً "تُخيَل للمتلقي أمراً من الأمور يفضي به إلى اتخاذ وقفة سلوكية بعينها"[1]، ومن ذلك ما قاله عن الأسلوب الذي اعتمده امرؤ القيس في قوله:

وَقَد أغتَدي وَالطَيرُ في وُكُناتِها بِمُنجَرِدٍ قَيدِ الأَوابِدِ هَيكَلِ

حيث قال: "أراد أن يصف هذا الفرس بالسرعة وأنه جوادٌ، فلم يتكلم باللفظ بعينه..... فلو قال ذلك بلفظه لم يكن عند الناس من الاستجادة ما جاء من إتيانه بالردف له"[2] . فتذوّقُ المعنى، والوصول بالتعبير عنه غاية الجودة، اقتضيا أن يُعْدَل عن التعبير عنه بألفاظه المعتادة، إلى ألفاظٍ تدلّ على توابعه. وهذه هي الغاية التي طالما حثَّ قدامة الشعراءَ على بلوغها.

كما أن دعوته إلى ضرورة تحقق الملاءمة والتناسب بين المعاني وأغراض الشعر جاءت نتيجة لذلك، واستجابةً للوصول بالتجويد في صناعة الشعر الغاية المطلوبة؛ إذ "جماع الوصف لذلك، أن يكون المعنى مواجهاً للغرض المقصود"[3] والواجب على الشاعر "فيها قصد الغرض المطلوب على حقّه"[4] ومن ثم تحقيق الصورة المثلى، والبلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة.

رأي الآمدي

مع أن الآمدي كان يحتكم في موازنته بين الطائيين إلى طريقة العرب الفصحاء ومذهب الأوائل في بناء الشعر وتأليفه، فإنه اعتمد في الكشف عن طبيعة العلاقة بين اللفظ والمعنى على أصول الفلسفة الأجنبية؛ حيث قال: "ذكرت

---

١ . نفسه: ٣١٦

٢. نفسه: ١٥٨

٣ . نفسه: ٩١

٤ . نفسه: ٩٦

الأوائل أن كلّ محدثٍ مصنوعٍ محتاجٌ إلى أربعة أشياء: علّةٌ هيولانيّةٌ وهي الأصل، وعلّةٌ صوريّةٌ، وعلّةٌ فاعلةٌ، وعلّةٌ تماميّةٌ"[1].

وهذا يعني أن اللفظ هو مادّة البيان التي يُصوَر بها الأديب المعاني والأفكار التي يريد التعبير عنها، فهي تقابل العلة الهيولانيّةٌ، وأما صورة هذه الصناعة فهي المعاني والأفكار المقصودة، أي أنها تقابل العلة الصورية. فخالف بذلك قدامة بن جعفر، إذ يرى هذا الأخير أن المعاني كالمادّة والشعر فيها كالصورة. فالآمدي قابل بين الألفاظ التي هي قوالب المعاني وصورتها، وبين العلّة الهيولانيّة، أما قدامة فيرى أن الألفاظ مقابلةٌ للعلّة الصوريّة باعتبارها صورة المعاني والأفكار.

ولعل الآمدي قد ذهب إلى ذلك لأنه يُعرَف الهيولى: بأنها "الطينة التي يبتدعها البارئ تبارك وتعالى ويخترعها ليصوَر ما يشاء تصويره"[2]؛ لذلك كانت كآجر البناء التي يرصها لتشكل مع بعضها جدران المنزل مثلاً، وكألفاظ الشاعر التي ينسجها بطريقةٍ مميّزةٍ ويصوغها بأسلوبٍ خاصٍّ؛ للتعبير عن معانيه، وتصوير أفكاره[3]. أما العلة الثالثة: فهي العلة الفاعليّة التي تقابل صحة التأليف. والعلة الرابعة: هي العلّة التماميّة وتكون بإتمام الصانع صنعته، وإتقانها من غير نقصٍ منها أو زيادة عليها.

وقال الآمدي: "فإن اتفق الآن لكل صانعٍ بعد هذه الدعائم الأربع، أن يُحْدِث في صنعته معنىً لطيفاً مستغرباً... فذلك زائدٌ في حسن صنعته وجودتها،

---

١ . الموازنة، مصدر سابق:٣٨٢

٢ . نفسه.

٣ . ينظر: نفسه.

وإلا فالصنعة قائمةٌ بنفسها، مستغنيةٌ عما سواها"[1]. أي أن المعنى حسب هذا التصور الفلسفيَ له مستويان.

أولهما: المرادف للعلّة الصوريّة، وهذا المستوى من المعنى أساسٌ لا تقوم الصناعة إلا به.

وثانيهما: هو ما اتصف باللطافة أو الغرابة، والمعنى في هذا المستوى وإن كان دليلاً على حذق المنشئ وبراعته، فإنه خارجٌ عن أصول الصناعة، زائدٌ عليها؛ لذا فإن الآمدي لا يعبأ به، ولا يقيم له وزناً. وهذا من مظاهر تعصبه -غير المباشر- للبحتري ومذهبه.

وعليه يكون المعنى في المستوى الأول هو ما عَمِد الشاعر في إيراده إلى "اللفظ المعتاد فيه، المستعمل في مثله"[2]، وهذا سبيل أهل العلم بالشعر -حسب رأي الآمدي- الذي لا يكون إلا بحسن "التأتّي، وقرب المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها"[3] أي باستعمال اللفظ فيما وُضِع له حقيقةً، وفي حال اضطرار الشاعر إلى العدول إلى المجاز فلا يقبل منه إلا الاستعارات اللائقة، والتمثيلات القريبة، أما الاستعارات الغريبة والتمثيلات البعيدة، فمن شأنها أن تذهب ببهاء الكلام ورونقه؛ ومن هنا كان يرى أن تدقيق المعاني وتلطيفها، أمرَ خارجٌ عن أصول الصناعة الأربعة، وزائدٌ عليها.

ولمّا كان الشعر صناعةً كسائر الصناعات اعتمد الآمدي الفكرة الفلسفية التي اعتمدها سابقه -قدامة بن جعفر- في تحديد طبيعة العلاقة بين اللفظ والمعنى في النص الأدبي، أي أنه وَضَع أركان هذه الفكرة الفلسفيّة معياراً يَعرِض

---

١. نفسه.

٢ . نفسه: ٣٨٢

٣ . نفسه.

عليه العمل الأدبي وميزاناً يحدِّد قيمة هذا العمل من خلال توفر الأركان والمبادئ التي تقوم عليها هذه الفكرة الفلسفيّة.

فكان الشعر الجيّد -تبعاً لهذا المعيار- هو ما تحقَّقت فيه هذه الأركان الأربعة، التي يمثلها في الشعر: "إصابة المعنى، وإدراك الغرض، بألفاظ سهلة عذبة مستعملة، سليمة من التكلّف، لا تبلغ الهذر الزائد على قدر الحاجة، ولا تنقص نقصاناً يقف دون الغاية"[1]، ومن هنا كان تفضيل الآمدي للأسلوب السهل، واستعمال الألفاظ المعتادة، والاستعارات القريبة، فلمّح بذلك إلى جودة مذهب البحتري، وفي المقابل عرَض بأسلوب أبي تمام؛ إذ كان أغلب ما جاء به أبو تمام يعدُّ خارجاً عن أصول هذه الصناعة، وزائداً عليها، وذلك لمّا كان هذا الأخير أمْيَل إلى تدقيق المعاني وتلطيفها، وبذلك يكون الآمدي قد وظَّف هذا السند الفلسفي[2] في إثبات فضل البحتري، وتقْديمه على أبي تمام.

أخلص من ذلك إلى أن الآمدي يعد ثاني اثنين من النقاد العرب بعد قدامة بن جعفر، كان ينظر إلى طبيعة العلاقة بين اللفظ والمعنى في العمل الأدبي من خلال مبدإٍ فلسفيٍ يقوم على أن لكل صناعة: هيولى وصورةً، وأن العلاقة بينها وثيقةٌ بحيث لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، فلا الصورة تستغني في وجودها عن المادّة أو الهيولى، ولا المادّة يمكن أن توجد دون صورة[3].

كما أن الآمدي لم يطالب الشاعر بأن يكون قوله صدقاً، ولا أن يجعل همّه أن يوقعه موقع الانتفاع به، ولكن طالبه بأن "يحسن تأليفه، ولا يزيد فيه شيئاً

---

١ . نفسه:٣٨٠

٢ . ينظر: الصورة الفنية في التراث النقدي، مرجع سابق: ٣١٦

٣ . ينظر: نفسه.

على قدر حاجته"[١] ، ولذلك كانت "صحة التأليف في الشعر، وفي كل صناعةٍ هي أقوى دعائمه بعد صحة المعنى، فكل من كان أصحّ تأليفاً كان أقوم بتلك الصناعة ممن اضطرب تأليفه"[٢]، فوافق -في ذلك- قدامة؛ حيث طالب هذا الأخير الشاعر بأن يصل في تجويد معناه "إلى الغاية المطلوبة"[٣]. واعتبر أن "العاجز عن هذه الغاية من الشعراء إنما هو من ضعفت صناعته"[٤].وضع الآمدي نصب عينيه تحقُّق صفة البلاغة في الكلام حيث يرى أن "الشعر أجوده أبلغه"[٥]؛ إذ كانت الغاية من الكلام كامنةٌ في "إصابة المعنى، وإدراك الغرض، بألفاظٍ سهلةٍ عذبةٍ مستعملةٍ، سليمةٍ من التكلّف، لا تبلغ الهذر الزائد على قدر الحاجة، ولا تنقص نقصاناً يقف دون الغاية"[٦]، وهذا يعني أن نظرته إلى العمل الأدبي كانت نظرةً تكامليةً، تنطلق من أسلوب صياغته، وطريقة سبك ألفاظه، وبهذا يتَّفق مع سابقيه في أن جمال الشكل سبيلٌ إلى جمال المضمون، حيث أصرّ على أن "سوء التأليف، ورديء اللفظ، يذهب بطلاوة المعنى الدقيق ويفسده ويعميه؛ حتى يحتاج مستمعه إلى طول تأمل"[٧] وفي المقابل فإن "حسن التأليف، وبراعة اللفظ، يزيد من المعنى المكشوف بهاءً وحسناً ورونقاً؛ حتى كأنه أحدث فيه غرابةً لم تكن، وزيادةً لم تُعْهَد"[٨].

---

١ . الموازنة، مصدر سابق:٣٨٣

٢ . الموازنة، مصدر سابق:٣٨٣

٣ . نقد الشعر، مصدر سابق: ٦٦

٤ . نفسه: ٦٥

٥ . نفسه:٣٨٠

٦ . نفسه.

٧ . نفسه:٣٨١

٨ . نفسه.

ومن هنا يمكن إدراك المغزى الذي كان يرمي إليه الآمدي حين جعل من صحة التأليف في الشعر أقوى الدعائم، بعد صحة المعنى. وذلك لأن لطيف المعاني إذا جاء "في غير بلاغة، ولا سبكٍ جيّد، ولا لفظٍ حسنٍ، كان ذلك مثّل الطراز الجديد على الثوب الخَلَق، أو نفث العبير على خد الجارية القبيحة الوجه"[1].

وعليه يكون الآمدي قد وافق سابقيه فيما ذهبوا إليه من أن الفكرة الجيّدة لا تكون شعراً جيّداً إلا إذا جاءت في صياغةٍ حسنةٍ وسبكٍ جيّد، أي أنه يرى أن علاقة اللفظ بالمعنى داخل العمل الأدبي علاقةٌ تكامليّةٌ تفاعليّةٌ فيحسن كل واحدٍ منهما بحسن الآخر، كما أن من شأن رداءة أحدهما أن تذهب بحسن الآخر وبهائه؛ ولذلك كان يرى أن المستمع للشعر لا يحكم له بالجودة إلا إذا "راقه حسن وزنه وقوافيه، ودقيق معانيه، وما يشتمل عليه من مواعظَ وآدابٍ، وحكمٍ وأمثالٍ"[2] وبما يرى في ألفاظه من استواء النظم، وصحة السبك، "ووضع الكلام منه في مواضعه، وكثرة مائه ورونقه"[3].

رأي أبي هلال العسكري

ذهب أبو هلال العسكري إلى أن لكل لفظٍ دلالته الخاصة التي يختلف بها عن غيره من الألفاظ، والشاهد على أن اختلاف العبارات والأسماء يُوجِب اختلاف المعاني يكمن في أن "أن الاسم كلمةٌ تدلّ على معنىً دلالة الإشارةِ، وإذا أشير إلى الشيء مرةً واحدةً فعرف، فالإشارة إليه ثانيةً وثالثةً غير مفيدةٍ. وواضع اللغة حكيمٌ لا يأتي فيها بما لا يفيد"[4] ؛ لذا فإن المَهَمة الموكلة لكل لفظٍ من هذه

---

١ . نفسه.

٢ . نفسه:٣٧٣

٣ . نفسه.

٤. الفروق في اللغة، مصدر سابق: ١٣

الألفاظ هي الإشارة إلى معنىً معينٍ محددٍ، ومن ثم فإن هذه المهمة لا يمكن لأي لفظٍ آخر أن يقوم بها، ويؤدِّيها على الوجه المطلوب، أي أن كل لفظٍ من الألفاظ يشير إلى مدلولٍ معينٍ، ويؤدي دلالةً محدَّدةً، تختلف عن الدلالة التي يؤديها غيره من الألفاظ الأخرى التي قد تتقارب معه في تأدية المعنى نفسه؛ فكل "اسمين يجريان على معنىً من المعاني وعينٍ من الأعيان في لغةٍ واحدة، فإن كل واحد منهما يقتضي خلاف ما يقتضيه الآخر، وإلا لكان الآخر فضلاً لا يُحتاج إليه"[1]، فأكّد بذلك عدم الترادف بين ألفاظ اللغة الواحدة، واهتمّ بهذه المسألة كثيراً؛ حيث ألَّف فيها كتاباً أسماه (**الفروق في اللغة**) ومن خلال عنوان هذا المصنَّف تبدو الغاية التي سعى أبو هلال إلى تحقيقها من خلاله؛ حيث سعى فيه إلى بيان الفروق الدلالية بين مفردات اللغة في مستواها المعجمي. حيث ذهب إلى أن إدراك الناشئة لتلك الفروق الدلالية، يعود عليهم بالنفع الكبير، والفائدة العظيمة؛ إذ يؤدِّي بهم إلى معرفة وجوه الكلام "والوقوف على حقائق معانيه، والوصول إلى الغرض فيه"[2]. -وما حاد في ذلك عن الصواب- إذ إن معرفة هذه الفروق الدقيقة بين دلالات ألفاظ اللغة، تمثِّل الخطوة الأولى من خطوات بناء الأسلوب الأدبيّ وتحليله وفهمه؛ فالأسلوب الأدبي البليغ يعتمد -أكثر ما يعتمد- على معرفة منشئه بالفروق الدلالية بين ألفاظ اللغة، ومراعاة هذه الفروق في أثناء صياغة الكلام. وكذلك على مستوي التلقي فإن الإلمام بهذه الفروق وإدراكها، سبيلٌ إلى فهم النص الأدبي فهماً صحيحاً.

إن اختصاص كل لفظةٍ من ألفاظ اللغة بمعنىً معينٍ، ودلالةٍ خاصةٍ، يعني بالضرورة أن كل لفظةٍ من الألفاظ التي قد تشترك في الدلالة على معنىً من

---

١. نفسه.

٢. نفسه :٩

المعاني لا تصلح لأن تُوضَع مكان إحدى أخواتها المقاربات لها في جميع السياقات المختلفة؛ وذلك لعدم استيفائها للمعاني المقصودة، والدلالات المنشودة، ومن هنا تبدو الحاجة ماسةً لمعرفة هذه الفروق الدلالية بين الألفاظ التي قد يُظَن أنها تستوي في الدلالة على معنىً من المعاني، وهذا ما عناه أبو هلال بقوله: "مدار البلاغة على تخيّر اللفظ، وتخيّره أصعب من جمعه ونظمه"[1].فاختيار اللفظة المناسبة أول المقومات التي من شأنها أن تحقّق بلاغة الكلام.

أصرّ أبو هلال على ضرورة مراعاة الفروق الدقيقة بين الألفاظ التي يُظَنَّ أنها مترادفةً، مع إقراره بصعوبة التمييز بينها، ولهذا كانت البلاغة في الكلام تستوجب وضع اللفظ الأخصّ الأنسب، دون الآخر الأقل مناسبةً. أمّا التعبير بلفظين في موضعٍ أو بضع مواضعَ، فليس إلا من طريق المشاكلة، ويبقي في كل واحدٍ منهما ما ليس في الآخر من معنىً وإيحاء وفائدة.

ومن خلال فهم أبي هلال لمقومات البلاغة في الكلام وخصوصية كل لفظة بمعنى معينٍ لا تؤديه أيّة لفظة سواها، من خلال ذلك يمكن إدراك فهمه لطبيعة العلاقة بين اللفظ والمعنى في الأسلوب الأدبي. فهو يُعرَف البلاغة بأنها: "كلّ ما تبلِّغ به المعنى قلب السامع فتمكِّنه في نفسه كتمكّنه في نفسك، مع صورةٍ مقبولةٍ ومعرضٍ حسنٍ"[2]،أي أن البلاغة لا تكون بمجرّد بيان المعنى وإيضاحه للسامع، بل تتعدَّى ذلك؛ إذ لا تتمّ إلا إذا عرض الأديب معناه في صورةٍ جميلةٍ، وصاغه صياغةً جيّدةً.

إن أبا هلال يطالب الأدباء أولاً بالعناية بجودة "اللفظ وصفائه، وحسنه وبهائه، ونزاهته ونقائه، وكثرة طلاوته ومائه، مع صحة السّبك والتركيب، والخلوّ

---

١. كتاب الصناعتين، مصدر سابق :٢٩

٢. كتاب الصناعتين، مصدر سابق :١٦

من أَوْدِ النّظم والتـأليف"[1] ، ولا يطلـب في المعنـى "إلا أن يكـون صـواباً"[2]، وهنـا يُلحظ أثرَ سابقيه في آرائه حيث كان يرى -مـثلهم- أن الفكـرة الجيّـدة لا يكتمـل حسنها، ولا تتمَّ جودتها، إلا بصياغتها صياغةً فنّية جيّدةً؛ فهو يعتـبر"أنَّ الكـلام إذا كانت عبارا ته رثّةً ومعرضه خَلَقاً لم يُسمّ بليغاً، وإن كان مفهوم المعنـى، مكشـوف المغزى"[3]؛ ولهذا قدَّم قول الخنساء:

وإنّ صَخْراً لتَأتمٌّ الهُدَاةُ بِهِ كَأَنَّهُ عَلَمٌ في رَأسِهِ نَارُ

على قول الأعشى مع صحّة طبعه:

وتُدْفَنُ مِنْهُ الصَّالِحَاتُ وإنْ يُسِئْ يَكُنْ مَا أَسَاءَ النارَ في رَأسِ كَبْكَبَا

وذلـك لأنهـا "أخرجتـه في معـرضٍ أحسـن مـن معـرض الأعشى، فشُـهِر واستفاض، وخَمَل معها بيت الأعشى ورَذُلَ"[4] ويعلّق بعد ذلك بقوله: "وهذا دلّيلٌ على صحة ما قلنا من أنّ مدار البلاغة عـلى تحسـين اللفـظ، وتجميـل الصـورة"[5]. ويذهب -لتأكيد ذلك- إلى اعتبار أن شأن اللفظ والمعنى في الكلام شأن اللآلئ التي في العقد المنظوم، فإذا جعلت "كل خرزة منه إلى ما يليق بها، كان رائعاً في المرأى، وإن لم يكن مرتفعاً جليلاً، وإن اختلّ نظمه، فضمّت الحبّة منه إلى ما لا يليق بها، اقتحمتهُ العين، وإن كان فائقاً ثميناً"[6] . أي أن جمال الشكل من شأنه أن يؤدِّي إلى جمال المضمون، وحسن هذا الشكل وبهاؤه، يتحقَّقان عنـدما تُوضـع "الألفـاظ في مواضعها، وتمكَّن في أماكنها، ولا يستعمل فيها التقديمُ والتأخيرُ، والحذف والزيادةُ،

---

١. نفسه.
٢. نفسه.
٣. نفسه :٢٩
٤. نفسه: ٤٠٦
٥. نفسه.
٦. نفسه: ١٦٧

إلا حذفاً لا يفسِد الكلام، ولا يعمِّي المعنى، وتُضَمَّ كل لفظةٍ منها إلى شكلِها، وتضاف إلى لِفْقِها"[1] فيَستنتَج من ذلك أنه كان يرى أن جماليةَ العمل الأدبي أساسها حسن الصياغة، وجودة السبك، وبراعة التأليف؛ إذ من شأنها أن تزيد المعنى بهاءً ورونقاً وجمالاً.

ومما يدلّ حسب -رأيه- على أن مدار البلاغة "على تحسين اللفظ، أنّ الخطب الرائعة، والأشعار الرائقة ما عملت لإفهام المعاني فقط، لأنَّ الرديء من الألفاظ يقوم مقام الجيّد منها في الإفهام"[2]. فلما كان المقصود بالبلاغة: هو إنهاء المعنى إلى السامع، وإيصاله إلى قلبه، وتمكينه في نفسه، في صورةٍ مقبولةٍ ومعرضٍ حسنٍ، لم يكن مدار الأمر مقصوراً على إيصال هذه المعاني وبيانها للمتلقين؛ فإيصال هذه المعاني قد يتم بألفاظ مستكرهة، وعباراتٍ غثَّة، لكن ذلك لا يكفل للمنشئ الوصول إلى غايته المتمثلة في إحداث الأثر في نفوس المتلقين، أي أن هؤلاء المتلقين وإن أدركوا مراد القائل وفهموا مضمون كلامه بأسلوبٍ ركيكٍ وألفاظٍ مرذولة، يبقى المنشئ مقصّراً لا يدرك غايته، عاجزاً لا ينال بغيته؛ إذ الغرض المقصود، والغاية المنشودة في الحقل الأدبي، لا تقف عند مجرد الإفهام، بل تتعداها إلى التأثير في النفوس، ومخاطبة الوجدان، وإثارة العواطف، فمتى اقتدر الأديب على ذلك، كان كلامه غايةً في الجودة، ونهايةً في الإحسان.

إن جمال السبك وجودته، وصواب المعنى ولطافته، دليلٌ على حذق الأديب، وبراعة المنشئ؛ ولهذا كان أعلى رتب البلاغة وأرقى منازل الإبداع، أن

---

١. نفسه.

٢. كتاب الصناعتين، مصدر سابق: ٦٤

يعرض الأديب للمعنى المذموم فيَخْرِجه في معرِض المحمود، وللمحمود فيصَيِّره في صورة المذموم[1].

وإدراك أبي هلال لطبيعة العلاقة التكامليَة القائمة بين اللفظ والمعنى جعله يقرَر بأن فنّية العمل الأدبي وجماليته لا تكون إلا بانصهار المعنى في صياغته، ولا تتم إلا إذا كان المعنى منبثقاً من خلال صياغة فنّية بديعة، أي أنه رفض تصوير المعنى تصويراً نمطياً ساذجاً، وذلك مثل قول الشاعر:

يا ربِّ قد قلَّ صبرِي وضاقَ بالحبِّ صدرِي

واشتدَّ شوقي ووجدِي وسيّدي ليسَ يدرِي

مغفّلٌ عن عذابي وليسَ يرحمُ ضرِّي

حيث رفض أبو هلال هذا الأسلوب، وقال: "ما كان لفظه سهلاً، ومعناه مكشوفاً بيّناً، فهو من جملة الرديء المردود"[2]، ورفضه للأسلوب الذي صيغت به هذه الأفكار يدلّنا على مدى تأثره بالجاحظ فهو -كالجاحظ- يرى أن الشعر ليس مجالاً لعرض الأفكار والحقائق وتصويرها تصويراً نمطياً ساذجاً، بل إن الغاية التي يجب أن يسعى إليها الشاعر هي التأثير في نفوس المتلقين، ولا يكون ذلك بتصويرها تصويراً نمطياً ساذجاً، بل من خلال صياغة هذا المعنى صياغةً فنّية مؤثّرةً.

وعليه فإن أبا هلال وإن اهتمّ كثيراً باللفظ، وأكد ضرورة تحسينه؛ فإن ذلك لا يعني بالضرورة أنه يغفل المعنى، أو يقلّل من دوره في فنّية العمل الأدبي وجماليته. فكيف يكون ذلك وهو القائل: "لا خير في المعاني إذا استكرهت قهراً،

---

١. نفسه: ٥٩

٢. كتاب الصناعتين، مصدر سابق: ٧٠

والألفاظ إذا اجترّت قصراً، ولا خير فيما أجيّد لفظه إذا سخف معناه، ولا في غرابة المعنى، إلاَّ إذا شَرُف لفظه، مع وضوح المغزى، وظهور المقصد"[1]؟

ومن هنا يمكن القول بأن أبا هلال العسكري كان متأثراً بسابقيه من البلاغيين والنقاد -وبخاصة الجاحظ وابن طباطبا- في فهمه لطبيعة العلاقة بين اللفظ والمعنى؛ إذ يقرّر أن الفكرة الجيّدة لا يمكن أن تكون أدباً جيّداً إلا من خلال صياغتها صياغةً فنّية بديعةً، فزاد بذلك من زخم النظرية التي تنص على أن سر البلاغة وكنه الإبداع في النظم، نظم المفردات، وسبك العبارات، وصياغتها صياغةً فنّية مؤثّرةً.

وخلاصة ذلك كله أنه من الوهم حقاً -كما قال أحمد أحمد بدوي- تقسيم النقاد إلى لفظيّين أو أنصارٍ للفظ، ومعنويّين أو أنصارٍ للمعنى؛ إذ ليس من النقاد من يولي اهتماماً زائداً بأحد الطرفين ويقلّل من شأن الآخر؛ بل إنهم يجمعون على أن الفكرة الحسنة لا تكون شعراً حسناً إلا من خلال صياغتها صياغةً فنيةً جيّدةً؛ إذ إنه لما كان المقصود بالبلاغة: إيصال المعنى إلى قلب السامع وتمكينه في نفسه في "صورةٍ مقبولةٍ ومعرضٍ حسنٍ"[2]. دلّ ذلك على أن الأسلوب الأدبي ا لبليغ لا يستمدَّ قيمته من قيمة المعاني التي يحويها، ونبل المقاصد التي يرمي إليها، كما لا يستمدَّها من بهرجة ألفاظه، و زخرفة عباراته، بل يستمد قيمته الفنّية ويتسم بتلك الخصوصية الأدبية من خلال عرض المعنى عرضاً حسناً في صياغة لفظيةٍ جيّدةٍ.

أي أن العمل الأدبي يستمدّ جماليته الفنّية وسماته البلاغية من أسلوب الصياغة الفنّية المؤثّرة، ففيها تكمن المزية، وبها تكون الفضيلة، ومن أقوى الدلائل

---

١. نفسه: ٦٦

٢. كتاب الصناعتين، مصدر سابق :١٦

على أن المزية كامنةٌ في أسلوب الصياغة، ونظام السبك والتأليف، وليس في اللفظ وحده، ولا في المعنى وحده، أنه غالباً ما يُعدل في التعبير الأدبي عن الصورة القياسية للفظ، وعن التصوير النمطي للمعنى، إلى بنيةٍ مخصوصةٍ، وأسلوبٍ معينٍ، يُبْنَى فيها النسق التعبيري على نحوٍ مخصوص، يقصُر عن غايته المطلوبة، والغرض المأمول، إذا قدّمنا فيه مؤخراً، أو أخرنا فيه مقدماً؛ وذلك لأن الغاية المتمثّلة في إحداث الأثر في النفوس، تستوجب أحياناً من المنشئ أن يعدل عن نمطٍ تعبيريٍّ معينٍ إلى آخر يختلف عنه؛ لكي يحقّق غايته، ويصل إلى غرضه.

وعليه فإن علماء البلاغة والنقد كانوا يرون أن المزيّة كامنةٌ في أسلوب الصياغة، وبراعة النظم، وحسن التأليف، وجودة السبك، أي أنهم نادَوْا بمفهوم الصياغة الفنية، وشكَّل هذا المفهوم عندهم معياراً للقيمة الجمالية في العمل الأدبي.

فالجاحظ ذهب إلى أن المزية تكمن في حسن الصياغة، فما الشأن - عنده- إلا في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وجودة السبك وبراعة التأليف. **وابن طباطبا** كان يرى المزيّة في اعتدال النظم، وسلامة التأليف، وحسن التركيب. إذ طالب بأن يكون العمل موزوناً بميزان الصواب، لفظاً ومعنىً وتركيباً، وأراد من صانع الشعر أن يصنعه صنعةً لطيفةً، مقبولةً بأن يتْقنُه لفظاً، ويُبْدعُه معنىً. **وقدامة** حدَّد المزية في البلوغ بالصناعة غايات الجودة والحسن، من خلال الصياغة الفنية الإبداعية. فلم يطالب الشاعر إلا بتجويد المعنى الذي يتناوله وذلك بأن يقدمه تقديماً حسناً، ويعرضه عرضاً جيّداً، بل إن حثَّه الشعراء على حسن الصياغة، وجودة السبك، جعله يذهب إلى أن الشعر لا تفسده الاستحالة، ولا يتضرّر بالتناقض وينادي بالغلو، ويرفض الاقتصار على التوسط سعياً لتحقيق الصورة المثلى، المتمثّلة في جودة السبك، وجمال التأليف، الغاية المطلوبة. ولهذا وصف العاجز عن هذه الغاية من الشعراء بأنه هو من ضعفت صناعته. وكذا

الآمدي ذهب إلى أن صحة التأليف -أي حسن النظم- في الشعر هي أقوى دعائمه، فأحذق الناس بهذه الصناعة أصحهم تأليفاً، وأقدرهم على حسن النظم. وكان أقوم بتلك الصناعة ممن اضطرب تأليفه. وأصرّ **أبو هلال** على أن بلوغ الغاية من الكلام وتحقق البلاغة فيه، لا يكون إلا من خلال عرض المعاني عرضاً حسناً، وتصويرها تصويراً جيّداً، فأساس المزية في العمل الأدبي يكمن في حسن الصياغة، وجودة السبك، وبراعة التأليف. أما **ابن قتيبة** فقد أوقعه الفصل بين اللفظ والمعنى فصلاً تاماً في الاضطراب في فهم طبيعة العلاقة بين اللفظ والمعنى، حيث قاده ذلك إلى اعتبار أن المعاني لا تتأثر بأسلوب الصياغة، ونظام السبك، بل إن قيمتها تكون تبعاً لما تحكي من مُثُلٍ خلقيّةٍ وقِيمٍ اجتماعيّةٍ؛ لذا فإن الفكرة في الشعر -عنده- لا تختلف كثيراً عن الفكرة العلمية المجردة؛ فالغرض منها تقديم المنافع، وبيان الحقائق، ومن ثم أغفل النظرة التصويريّة والقدرة الإبداعية في التعبير التي يتميز بها الشعر على الكلام العادي ويحتل بها منزلته بين الفنون الأخرى، والذي قاده إلى ذلك كله، نظرته إلى الشعر على أن غايته تهذيبيّةً لا تعبيريّةً، فخالف بذلك غيره من النقاد في فهم طبيعة العلاقة بين اللفظ والمعنى.

إن مصطلحي الشكل والمضمون وإن لم يردا في مؤلفات النقاد القدامى، فإن هذا لا ينفي وعيهم وإدراكهم لمفهوم هذين المصطلحين النقديين.

وقول الجاحظ: "إنما الشعر صناعةٌ، وضَرْب من النَّسج، وجنسٌ من التّصوير"[1]، إنما عَنَى به أن القصيدة "ليست إلا تشكيلاً خاصاً لمجموعة من ألفاظ اللغة"[2] فهي كاللوحة الفنية التي يعبّر فيها الفنان عن رُؤىً وأفكارٍ معيّنةٍ يستخدم فيها الألوان لتشكيلها وتصويرها في إطارٍ فنيَ معبّرٍ، وكذا شأن الشاعر في

---

١. كتاب الحيوان، مصدر سابق:٦٧/٢

٢. التفسير النفسي للأدب، د.عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، ط٤، ١٩٨١م :٥٧

بناء القصيدة، حيث يستخدم المقومات التي يتيحها له النظام اللغوي في تشكيل بنيةٍ لغويّةٍ لا تقف عند حدود الصورة النمطية التي تنقل الأفكار كما هي بطابعها التجريديّ، بل يصوغها ويسبكها في إطارٍ فنيّ خاصٍ، وينظمها ويشكلها بأسلوبٍ متميزٍ، غنيٍ بالدلالات، مفعمٍ بالإيحاءات، والصور المعبّرة؛ ومن هنا كانت نشأة فكرة النظم وهذا هو أساسها الذي قامت عليه، وتبلورت شيئاً فشيئاً عند النقاد من بعد الجاحظ.

وعندما قال الجاحظ "وشر البلغاء من هيّأ رسم المعنى قبل أن يهيّئ المعنى، عشقاً لذلك اللفظ، وشغفاً بذلك الاسم، حتى صار يجرّ إليه المعنى جراًّ، ويلزقه به إلزاقاً"[1]. قصد من ذلك أن البلاغة لا تكون مع التكلّف والتعسف في استخدام ألفاظ اللغة، أي أن صورة هذا العمل الأدبي، لا تمثل مجرد قالبٍ يمكن أن نصبّ فيه المضامين التي نريد، والمعاني التي نحبّ فحسب، بل يجب مراعاة المطابقة والتناسب بين أسلوب الصياغة، وطريقة تشكيل هذه الصورة اللفظية، وبين المضمون الذي تحكيه، والمعاني التي تحتها؛ لذا فإن البلاغة عنده تكمن في التلاؤم والمشاكلة بين الشكل والمضمون، وذلك بنظم الألفاظ في أسلوبٍ قويٍ محكمٍ، يضفي على المعنى جماليةً فنّية، ويمنحه قوة التأثير في النفوس[2].

وقد كان الجاحظ دقيقاً في التعبير بقوله "شر البلغاء" فهل يكون التعسّف والركاكة، والقبح والشناعة في التعبير الأدبي إلا نتيجةً استكراه مقومات هذا الشكل في الدلالة على مضامين لا تلائمها، ومعانٍ لا تنسجم معها، ولا تناسبها؟ وهل كنه الإبداع وسر الجمال في العمل الأدبي كامنٌ في شيءٍ غير مشاكلة معاني هذا العمل

---

١. الرسائل، مصدر سابق:٣/ ٣٢

٢. ينظر : تاريخ النقد الأدبي عند العرب، د. عبد العزيز عتيق، مصدر سابق:٣٢٩

التـي تمثّـل مضـمو نه وفحـواه، لشـكله وصـورته التـي يمثّلهـا أسـلوب الصـياغة والمقومات التعبيرية؟

وأدرك ابن طباطبا أن جمال الشـكل سـبيلٌ إلى جـمال المضـمون، وأسـاسٌ لإحداث الأثر النفسي لدى المتلقين، حيث قال: "فـإذا ورد **عليـك الشـعر:** اللطيـف المعنى، الحلو اللفظ، التام البيان، المعتدل الوزن، مازج الـروح، ولاءم الفهـم وكـان أنفذ من السحر....فسلّ السخائم وحلّل العقد، وسخّى الشحيح، وشجّع الجبان"[1]. فالشعر في نظره لا يؤدِّي غاياته إلا إذا انصهر مضمونه مـع كـل مقومـات شـكله، من لفظٍ ومعنىً ووزنٍ، فعندها فقط يكون العمل الأدبي عملاً إبـداعيًا، ومـن ثـم يحقّق غاياته ويُتَوصّل به إلى المراد، أي أنه كان يطالب الشاعر إذا تناول فكرةً مـا، بضرورة تجويد شكلها، وتحسين صورتها، تحسيناً يعمّق به قيمتها، ويضمن به تأثر متلقيها بها[2]. وهذا ما دعا إليه قدامة ونادى به حيـث نظـر إلى العمـل الشـعري على اعتبار أنه ائتلافٌ بين مجموعة من العناصر والمكونات، وجـودة هـذا العمـل تكون تبعاً لجودة هذه المكونات أولاً، ثـم لمـدى ائتلافهـا وانسـجامها مـع بعضـها داخل العمل الأدبي، فجاءت نظرته إلى عناصر هذا العمل الشعري نظرةً تكامليّـةً، يمثّل فـ يها البناء الشعري قالباً لغويّا، أو شكلاً فنيّا تتفاعل فيه عناصر الائتلاف كلها لتدلّ على المعنى، وتجسده تجسيداً فنيّا إبداعيّا معبّراً.

وعليه فإن إلحاح هـؤلاء البلاغيـين والنقـاد عـلى ضرورة تحسـين الصـورة، وجودة السبك وجمال الصياغة، يدلّ على وعيهم بأن جمالية العمل الأدبي، تكمـن في جمال الصياغة الفنية الإبداعية، التي ينصهر فيها مضمون العمل الأدبي انصهاراً

---

١ . عيار الشعر، مصدر سابق: ٥٤

٢ . ينظر، المعنى الشعر ي في التراث النقدي والبلاغي، مصدر سابق: ١٥٨

تامّا مع مقومات شكله؛ فيتلقاه المتلقّي متأمّلاً إيحاءاته الدلاليّة، وانعكاساته المعنوية، التي يقدمها شكله الفنّي، فيؤدي به ذلك إلى مضمون العمل[1].

ومن هنا كان وعي النقاد القدامى بأن الشكل والمضمون في العمل الأدبي يمثلان الوسيلة والغاية في آنٍ واحد، ولذلك فإن نجاح الشكل الفني في دلالته على المضمون الذي يحويه لا يكون إلا نتيجة لاستيعابه لهذا المضمون الفكري أولاً، ثم أدائه هذا المضمون أداءً فنيًا يثير في نفوس المتلقين حالاتٍ ذهنيةً وشعوريةً معينةً، أي أن كل مقومٍ من مقومات هذا الشكل الفني يمثّل جزئيةً من جزئيات مضمونه، فإذا كان شكل العمل الأدبي يشمل الألفاظ المكونة للعمل الأدبي إلى جانب الموسيقى والأوزان الناتجة عن نظام هذه الألفاظ والهيآت والصور التي تنجم عن أسلوب سبك هذه الألفاظ ونظمها[2]. فإن تحت كل جزئيّة من جزئيات هذا الشكل تكمن جزئيّةٌ من جزئيات المضمون؛ ولذا كان لكل أثرٍ أدبيٍ بنيةٌ خاصّةٌ، وشكلٌ معيّنٌ يعبّر عن مضمونٍ خاصٍ محدّدٍ، ولذلك فإن هذا المضمون الذي يمثل الأفكار والمعاني والخواطر[3] لا يكون مضموناً أدبياً إلا من خلال شكله، وذلك عندما ينصهر مع مقومات هذا الشكل انصهاراً تاماً، بحيث لا يمكن معه فصل أحدهما عن الآخر.

******

١ . ينظر، نفسه: ١٦٥

٢ . معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مصدر سابق:٢٢٠

٣ . نفسه: ٣٦٩

الخاتمة

تتنزّل معالجة علماء البلاغة والنقد لطرفي الدلالة وعنصري الكلام "اللفظ والمعنى" في مستويين اثنين:

ففي المستوى الأول: نظر علماء البلاغة والنقد إلى كل من اللفظ والمعنى منفصلين كلٌ على حدة، وذلك عندما كانوا بصدد وضع المقاييس البلاغية والمعايير الجمالية التي يجب أن يكون عليها كل طرفٍ منهما، فحدّدوا نعوت الجودة، وأوصاف الحسن لكلا الطرفين، وفي الواقع إن هذا الفصل لا يعدو أن يكون فصلاً نظرياً لا وجود له في الواقع؛ والدليل على ذلك أنهم -كثيراً ما- ينطلقون من المعنى في نقد اللفظ كأن يكون وحشياً أو غريباً، كما ينتقدون المعنى من خلال لفظه، وذلك عندما يتعلّق الأمر بوضوحه المعنى أو الوفاء به مثلاً.

أما في المستوى الثاني: فكانوا معنيّين بمدى التلاؤم والانسجام بين هذين الطرفين، وبيّنوا أن مستويات الخطاب مختلفةٌ تبعاً لأنماط الائتلاف وأشكال التفاعل بين هذين الطرفين، صوتاً ودلالةً وتركيباً، ومن هنا نشأ مفهوم الصياغة وتبلور شيئاً فشيئاً حتى عبّر عنه الإمام عبد القاهر الجرجاني -فيما بعد- بمصطلح النظم.

ولما كانت الغاية من الأعمال الأدبية إحداث الأثر في نفوس المتلقين إما بالسلب أو الإيجاب، تبعاً للغرض الذي جاءت لخدمته؛ لم يكن المعنى في حدّ ذاته هو الغاية ولا اللفظ بعينه أقصى النهاية.

وكانت جمالية اللفظ لا تتجلى إلا من خلال الدور الذي يؤديه داخل السياق؛ فيحسن موقعه، ويشاكل مبناه معناه، كلما كان له - بجرسه وهيأته، وإيحائه ودلّالته- دورٌ في بيان المعنى، أو تأكيده، أو تقويته، أو حسن إفهامه.

فيكتسب هذا اللفظ داخل سياقه خصوصيةً تجعل منه الأقدر على تصوير المراد، والتعبير عنه تعبيراً فنياً يَعجز عنه غيره.

وكانت جمالية المعنى وفنيّته لا تكون إلا بتجويده والبلوغ بها غاية الحسن، ومرتبة الجمال، من خلال صياغته صياغةً فنّيةً مؤثّرةً؛ ولذلك عِيب من الأدباء من عرض المعاني عرضاً مجرّداً، وصوّرها تصويراً نمطيّا ساذجاً، كما عِيب منهم من شُغف ببهرجة الألفاظ، واعتنى بالجناس والمطابقة وزخرفة الكلام.

أي أنه في العمل الأدبي لا يمثل الشكل أو القالب اللغوي مجرّد وسيلةٍ لنقل الأفكار والمفاهيم والتصورات، بل يكون أسلوب صياغة هذه الألفاظ، وطريقة سبكها وتأليفها، سبيلاً إلى عرض المعاني وإيصالها إلى أذهان المتلقين إيصالاً مؤثّراً؛ إذ المعول عليه في الحقل الأدبي مخاطبة الوجدان والعاطفة، وإيصال المعاني للقلب لا العقل.

******

المصادر والمراجع

١. أدب الكاتب، لأبي محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، شرح على فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٨م

٢. أسس النقد الأدبي عند العرب، أحمد أحمد بدوي، د/ت

٣. الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، ط١٢، ٢٠٠٣م

٤. الأسلوب والمعنى، د. محمد الحوفي بحث منشور في مجلة مجمع اللغة العربية القاهرة، العدد: ٢٦ لسنة ١٩٧٠م

٥. الأشباه والنظائر في النحو، جلال الدين السيوطي، دار الكتب العلمية بيروت، د/ت

٦. الأضداد، لأبي بكر محمد بن القاسم الأنباري، تح:محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية بيروت، ١٩٩٨م

٧. الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم، دراسة نظرية تطبيقية "التوظيف البلاغي لصيغة الكلمة" د. عبد الحميد أحمد هنداوي، المكتبة العصرية صيدا بيروت، ط١، ٢٠٠١م

٨. الإعجاز الصوتي في القرآن الكريم، د.عبد الحميد هنداوي، الدار الثقافية للنشر، ط١، ٢٠٠٤م

obeikandl.com

٩. إعجاز القرآن، للقاضي أبي بكر الباقلاني، عالم الكتب بيروت، ط١، ١٩٨٨م

١٠. الأغاني، لأبي الفرج الأصبهاني، دار إحياء التراث العربي، ١٩٦٣م

١١. الإمتاع والمؤانسة، لأبي حيان التوحيدي، تح: خليل المنصور، دار الكتب العلمية، بيروت، د/ت

١٢. إيحاء اللفظ بمعناه دراسة في فقه اللغة، محمد هلال المزوغي، مجلة كلية الدعوة الإسلامية ع ٣ :١٨٨

١٣. بحث بعنوان "ثنائية اللغة والكلام"، مجلة الجامعة الأسمرية،العدد الأول ٢٠٠٣م

١٤. بحوث بلاغية د. أحمد مطلوب، مطبوعات المجمع العلمي، بغداد ١٩٩٦م

١٥. البرهان في وجوه البيان، لأبي الحسين إسحاق بن إبراهيم بن سليمان بن وهب الكاتب، تح: حفني محمد شرف، مكتبة الرسالة، د/ت

١٦. بيان إعجاز القرآن للخطابي ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن تح: محمد خلف الله ومحمد سلام، دار المعارف مصر. د/ت

١٧. البيان العربي، د. بدوي طبانة، مكتبة الأنجلو القاهرة، ط٦، ١٩٧٦م

١٨. البيان والتبيين، وضع حواشيه، موفق شهاب الدين، دار الكتب العلمية بيروت، ط/١، ١٩٩٨م

١٩. تاريخ النقد الأدبي عند العرب، د. عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية بيروت، ط/٤، ١٩٨٦م

٢٠. تاريخ النقد الأدبي عند العرب، طه أحمد إبراهيم، دار القلم بيروت، د/ت

٢١. تأويل مشكل القرآن، لابن قتيبة، تح: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية بيروت، ط١، ٢٠٠٢م

٢٢. التصوير الفني في القرآن الكريم، سيد قطب، دار المعارف القاهرة، ط١، د/ت

٢٣. التعريفات على الجرجاني، تح: د.عبد المنعم الحفنى دار الرشاد، د/ت

٢٤. التفسير النفسي للأدب، د.عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، ط٤، ١٩٨١م

٢٥. التفكير اللغوي الدلّالي عند علماء العربية المتقدمين، حمدان حسين محمد، منشورات كلية الدعوة الإسلامية طرابلس، ط١، ٢٠٠٢م

٢٦. التلخيص في علوم البلاغة، الخطيب القزويني دار الكتب العلمية، ط١، ١٩٩٧م

٢٧. التمثيل الصوتي للمعاني "دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي" د.حسني عبد الجليل، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط/١، ١٩٩٨م

٢٨. الجملة العربية والمعنى د.فاضل السامرائي، دار ابن حزم، ط١، ٢٠٠٠م

٢٩. جمهرة الأمثال، تأليف الشيخ أبي هلال العسكري، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعبد المجيّد قطامش، دار الجيل، ط٢، ١٩٨٨م

obeikandl.com

٣٠. الحيوان لأبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تح: محمد باسل، دار الكتب العلمية بيروت، ط١، ١٩٩٨م

٣١. الخصائص، لابن جني، تح: د. عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية بيروت، ط١، ٢٠٠١م

٣٢. دفاع عن البلاغة، أحمد حسن الزيات، دار الرسالة، د/ت

٣٣. دلالة الألفاظ د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط/١، ١٩٨٠م

٣٤. رسائل الجاحظ، شرح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية بيروت، ط/١، ٢٠٠٠م

٣٥. السياق وأثره في المعنى، رسالة ماجستير -غير منشورة- مقدمة إلى قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية كلية الآداب زليتن جامعة ناصر، من الطالب المهدي إبراهيم الغويل،العام الجامعي: ١٩٩٨م

٣٦. شرح التلخيص لأكمل الدين البابرتي، تح: أ.د.محمد مصطفى صوفية، المنشأة العامة للنشر، ط١، ١٩٨٣م

٣٧. شرح ديوان الحماسة للمرزوقي: علق عليه، غريد الشيخ، دار الكتب العلمية، ط١، ٢٠٠٣م

٣٨. الشعر والشعراء، لأبي محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة تح: د.مفيد قميحة ومحمد أمين الضنّاوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط/١، ٢٠٠٠م

obeikandl.com

٣٩. الصاحبي في فقه اللغة العربية، لأبي الحسن أحمد بن فارس، تح: د.عمر الطباع، مكتبة المعارف بيروت ط١، ١٩٩٣م

٤٠. الصناعتين الكتابة والشعر، لأبي هلال الحسن بن سهل العسكري، تح: على البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي ط/٢، د/ت

٤١. عز الدين إسماعيل :الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي:ط٣، ١٩٧٤

٤٢. العقد الفريد، لابن عبد ربه الأندلّسي، شرح إبراهيم الأبياري، دارالكتاب العربي بيروت، د/ت

٤٣. علم أساليب البيان، د. غازي يموت، دار الفكر اللبناني، ط٢، ١٩٩٥م

٤٤. علم الأسلوب محمد كريم الكواز، منشورات جامعة السابع من أبريل ط١، ١٤٢٦م

٤٥. علم الدلالة دراسةً وتطبيقاً، د.نور الهدى لوشن، منشورات جامعة قاريونس بنغازي، ط١، ١٩٩٥م

٤٦. علم الدلالة عند العرب، د. عادلّ فاخوري، دار الطليعة،بيروت، ط١، ١٩٩٤م

٤٧. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، لأبي رشيق القيرواني، تح: محمد محيى الدين عبد الحميد، دار الجيل بيروت، ط ٥، ١٩٨١م

٤٨. عيار الشعر تح: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالإسكندرية، ط/٣، د/ت

٤٩. الفروق في اللغة، لأبي هلال العسكري، دار الآفاق، بيروت، ط٣، ١٩٧٩م

openkandi.com

٥٠. فقه اللغة وتاريخ الكتابة، د.عماد حاتم، المنشأة العامة للنشر والتوزيع طرابلس ط١، ١٩٨٢م
٥١. فن الخطابة، د. أحمد محمد الحوفي، دار نهضة مصر ط٤ د/ت
٥٢. الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل لجار الله محمود بن عمر الزمخشري، تح: يوسف الحمادي، مكتبة مصر د/ت
٥٣. الكلمة دراسة لغوية معجمية، د.حلمي خليل دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ط٢، ٢٠٠٤م
٥٤. مجمع الأمثال لأبي الفضل أحمد بن محمد الميداني، دار مكتبة الحياة، ١٩٩٥م
٥٥. مراتب النحويين، لأبي الطيب اللغوي، تحقيق محمد أبو الفضل، دار الفكر العربي، ط٢، ١٩٧٤م
٥٦. المصطلح النقدي في نقد الشعر، إدريس الناقوري، المنشأة العامة للنشر طرابلس، ط/٢، ١٩٨٤م
٥٧. المطول شرح تلخيص مفتاح العلوم، للعلامة سعد الدين التفتازاني، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠١م
٥٨. معاني القرآن لأبي زكريا يحيي بن زياد الفراء تح: عبد الفتاح إسماعيل وآخرون، دار السرور، د/ت
٥٩. معجم البلاغة، د بدوي طبانة، منشورات جامعة طرابلس، ط١، ١٩٧٥م
٦٠. معجم المصطلحات الأدبية، مجدي وهبة وكمال المهندس، مكتبة لبنان ط٢، ١٩٨٤م
٦١. المعنى الشعري في التراث النقدي، د.حسن طبل، مكتبة الزهراء، ١٩٨٥م
٦٢. المقتضب، لأبي العباس المبرد،تح: حسن حمد، دار الكتب العلمية، بيروت،، ط١، ١٩٩٩م

٦٣. مقدمة محقق "مغاني المعاني" لمحمد بن أبي بكر الرازي،دار المعارف الإسكندرية،١٩٨٧م
٦٤. المنصف للسارق والمسروق منه لأبي محمد الحسن بن وكيع، تح: أ.عمر خليفة بن إدريس، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي، ط/١، ١٩٩٤م
٦٥. مواد البيان، لعلي بن خلف الكاتب، تح: د. حسين عبد اللطيف، منشورات جامعة الفاتح طرابلس،١٩٨٢م
٦٦. الموازنة بين الطائيين: لأبي القاسم الآمدي، تح: محمد محيي الدين، المكتبة العلمية بيروت د/ت
٦٧. الموشح، لأبي عبيد الله محمد المرزباني، تح: على محمد البجاوي، دارالفكر العربي، القاهرة، د/ت
٦٨. نحو الصوت ونحو المعنى، نعيم علوية، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٢م
٦٩. نظرية المعنى في النقد العربي، مصطفى ناصف، دار الأندلّس، ط٢، ١٩٨١م
٧٠. نقد الشعر، لأبي الفرج قدامة بن جعفر، تح: محمد خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د/ت
٧١. نهج البلاغة للإمام على كرم الله وجهه، شرح محمد عبده، الهيئة المصرية لقصور الثقافة، ٢٠٠٤م
٧٢. الوساطة، تح: محمد أبو الفضل وعلى البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت
٧٣. وصف اللغة العربية دلّالياً، محمد محمد يونس، منشورات جامعة الفاتح: طرابلس ١٩٩٣

obeikandl.com

obeikandl.com

الفهرس

مقدمة ٣

تمهيد ٧

الفصل الأول : اللفظ

المبحث الأول : المراد باللفظ عند البلاغيين والنقاد ١٤

المبحث الثانى : مقاييس نقد الألفاظ ٢٩

المبحث الثالث : الكلمة المفردة ومكانتها فى النص ٤٣

الفصل الثانى : المعنى

المبحث الأول : المراد بالمعنى عند البلاغيين والنقاد ٦٠

المبحث الثانى : مقاييس نقد المعانى ٨٣

المبحث الثالث : أثر السياق فى المعنى ١١٠

الفصل الثالث : علاقة اللفظ بالمعنى

المبحث الأول : دلالة اللفظ على معناه ١٢٢

المبحث الثانى : علاقة المبانى بالمعانى أو الدال بالمدلول ١٣٧

المبحث الثالث : قضية الشكل والمضمون ١٥٣

الخاتمة ١٨٣

المصادر والمراجع ١٨٥

obeikandl.com